

الإبداع الروائي اليوم

عبد السلام العجيلي	بيير برنار	سهيل ادريس
بدر الدين عروذكي	جان جاك بروشيه	محمد برادة
جمال الشيطاني	فيليب بوليه	فؤاد التكرلي
عبد الوهاب المؤدب	هكتور بيانشيوتي	آسيا جبار
أحمد المدني	إيف بيرجييه	جبرا ابراهيم جبرا
حنا مينة	فريدريك تريستان	طاهر بن جلون
خليل النعيمي	ريجين ديفورج	إميل حبيبي
الطاهر وطار	ميشيل ديغي	انوار الخراط
البير ميمي	ديديه ديكون	الياس خوري
شانتال شواف	آلان روب غرييه	هاني الراهب
ميشيل شونكفيتش	جان مارك روبيرتس	غالي شكري
انيا شيفالييه	بيير جان ريمي	حنان الشيخ
فيليب كارديتال	فيليب سولرس	أع صفدي
أوديل كاي	جورج أوليفيه شاتورينو	طاهر
جان آلان ليجهيه	ميشيل شايو	ج طر ليشي
	اندرية ميكيل	

0160842



Bibliotheca Alexandrina

إبداع الروائي اليوم
أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين

آذار - مارس 1988

معهد العالم العربي - باريس

* مجموعة من الكتاب

* الطبعة الأولى 1994

* جميع الحقوق محفوظة

* الناشر :

* دار الحوار للنشر والتوزيع

اللاذقية ص . ب : 1018 - هاتف 222339

سورية

الإبداع الروائي اليوم

تقديم

يظن كل منا ، أمام سيل المعلومات التي تغمره ، أنه بات يعرف العالم . وعندما يعود المحظوظون من إجازاتهم السنوية يظنون أنهم قد اكتشفوا أسرار المدن التي زاروها ، والمناظر التي شاهدها ، والشاطئ الذي استمتعوا عليه بإجازاتهم المشمسة . هكذا تتغذى شهيتنا للمعرفة من الأوهام ، ولن يسع التحليل العميق الذي يقوم به عالم الاجتماع أو الأجناس أن يشبعها .

ولا يسع أحداً غير التخيل أن يقول الحياة اليومية بأفراحها وأتراحها بأشخاصها وحياتهم ؛ ذلك أنه يركب ، فيها وراء المغامرة والدراما ، أو يعيد تركيب البيانات المادية والنفسية والثقافية التي تحيا فيها هذه أو تلك ، أو تكتسب كل منها بها دلالتها .

وإذا كان لا يمكن لأفاق دراسة القرآن أن تنضب ، وإذا كان الراديو والتلفزيون يمنحاننا ، حسب الظروف ، جوانب من نشاط وحركة المجتمع ، فإن التخيل يعيد لنا كل شيء معاً : مصدر الوحي ، والحركة ، والممارسة ، والشخص .

سوى أن الرواية العربية ، بدورها ، ليست ولا يمكن لها أن تكون تماماً روايتنا نحن : لا بإيقاعها ، ولا بجوها ، ولا بقواعدها .

لقد كشف لنا « لقاء الروائيين العرب والفرنسيين » الذي نُظِم في معهد العالم العربي عن كل ذلك . ولا يزال كل منا يحتفظ عنه بذكرى حارة وخصبية ، مثلما تكشف وقائع جلساته عن التناقضات والتشابهات والبحث المتبادل .

ومنذ ذلك الحين ، عبر معرض الكتاب العربي الأوروبي الثاني بجلاء ، وبما أثاره من اهتمام ، عن المقام الذي يجب على الأثر المكتوب أن يحافظ عليه في مجال التبادل الثقافي . لكنه طرح كذلك بقوة مشكلة لم يعد يوسعنا تجاهلها الآن : إن

الكتاب هو مؤلف وناشر، وموزّع، وقراء ؛ إنه أيضاً مُترجم . وكل شيء
يكشف عن خلل الأوضاع مثلما يكشف عن حقيقة أن الناشر الحرّ والمترجم
الأديب باتا ، في مجال الأدب ، من الأنواع النادرة ، شأنها في ذلك شأن المؤلف
الموهوب .

إن رسالة معهد العالم العربي هي في أن يساعد على اكتشاف الأدب العربي
في كمال تحقّقه وراثته من قبل الفرنسيين .

باريس 1992

ادغار بيزاني

الإبداع الروائي اليوم
لقاء الروائيين العرب والفرنسيين
معهد العالم العربي - باريس
3 - 4 - 5 آذار (مارس) 1988

إعداد وتنظيم
مديرية العلاقات الثقافية بمعهد العالم العربي في باريس
بالتعاون مع مجلة «الماغازين لىتيرير» وإذاعة
فرنسا الثقافية

* ترجم المداخلات الفرنسية إلى اللغة العربية وأعد أعمال الندوة للنشر :
إبراهيم العريس

* مراجعة
بندر الدين عروءكي

اللجنة التحضيرية

روائي ، رئيس تحرير « المآخزين لبتير »	جان جاك بروشيه
روائي ، صحفي في « اللوموند »	طاهر بن جلون
ناقد ، مدير العلاقات الثقافية بمعهد العالم العربي	بلر الدين عرودكي
استاذة أدب فرنسي بجامعة باريس	فرانسواز غايار
مترجمة ، مديرة العلاقات الثقافية بمعهد العالم العربي	إيزابيل فليش
صحفية .	سلوى النعيمي

المشركون

بيير برنار	سهيل ادريس
جان جاك بروشيه	محمد براءة
فيليب بوايه	فؤاد التكرلي
هكتور بيانشيوتي	آسيا جبار
ايف بيرجييه	جبرا ابراهيم جبرا
فريدريك تريستان	طاهر بن جلون
ريجين ديفورج	إميل حبيبي
ميشيل ديني	ادوار الخراط
ديدييه ديكون	الياس خوري
آلان روب غرييه	هاني الراهب
جان مارك روبيرتس	غالي شكري
بيير جان ريمي	حنان الشيخ
فيليب سولرس	مطاع صفدي
جورج اوليفيه شاتورينو	بهاء طاهر
ميشيل شاير	جورج طرايشي
شاتال شواف	عبد السلام المعجلي
ميشيل شود كفيتش	بدرالدين عرودكي
آنيا شيفالبييه	جمال الغيطاني
فيليب كاردينال	عبد الوهاب المؤدب
أوديل كاي	أحمد المديني
جان آلان ليجيه	حننا مينة
اندرية ميكيل	خليل النعيمي
ألبير ميمي	الطاهر وطار

الموضوعات

1 - المكانة التي يحتلها الكاتب والروائي خاصة في حضارته
ما هي المكانة التي اكتسبها الكاتب في كل حضارة ؟ . وما هو الاعتراف
الرمزي الذي يتمتع به عادة ؟ . هل يتعرض هذا الاعتراف لتهديد السلطة
الإعلامية ؟ وما هو الدور الذي تقوم به المؤسسات الأدبية (دور النشر ، شركات
التوزيع ، الصحافة ، الجوائز ...) في تعزيز المكانة التقليدية التي يحتلها
الكاتب أو في تكوين صورة جديدة عنه ؟ وكيف يرى الكاتب نفسه ، وكيف
يعاين ذاته في الفضاء الاجتماعي الذي يتطور ضمنه نشاطه الكتابي ؟ .

2 - وظيفة الأدب والرواية ، اليوم
ما هو دور الأدب في عصر نزعنا أن الصورة تغطي عليه ؟ ، وما هي المكانة
التي يحتلها في الحقل الثقافي ؟ .
هل ما يزال الأدب دعامة الهوية القومية ؟ وما هي العلاقة التي يمارسها
الكاتب مع لغته ؟ . هل ينطوي الأدب ، والرواية خصوصاً ، على القيم
الكبرى لكل من الحضارتين العربية والغربية ؟ .

3 - الرواية بوصفها طريقة في التعبير
ماذا يعني أن نكتب رواية ما ؟ . هل تملك الرواية خصوصية ما في وظيفة
تكوين هوية حضارية معترف بها للأدب ؟ . وما هو مفهوم الذاتية والفردانية
الذي تستخدمه ؟ . وكيف تطورت الرواية منذ القرن التاسع عشر ؟ .

4 - مكانة النقد ودوره
ما هي أهمية النقد الأدبي ؟ . وما هو دور وما هي وظيفة المجلات الأدبية
أو الملاحق الثقافية في الصحف اليومية وفي المجلات ؟ . هل يعكس النقد واقع
الحياة الأدبية ؟ . وما هو المكان الذي الذي يفسحه النقد لطواهر الموضة ؟ . أو
لا يضيف عليها أهمية خداعة ؟

5 - مشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية

كيف تمت ترجمة المبدعات الأدبية في الاتجاهين عبر التاريخ ؟ . هل ارتبطت الترجمات بظواهر الموضة ؟ وما هي المصاعب التي يواجهها المترجمون والناشرون للمبدعات الأدبية ؟ . وما هو دور دور النشر والمنظمات الأدبية ؟

الافتتاح

كلمة

بإسم الجسر^(١)

كل إنسان يحلم بأن يكون كاتب رواية . ولكن ليس كل من كتب قصة بروائي أو مجلد .

فالرواية ليست ابنة الإحساس الرهيف والمراقبة الدقيقة والاطلاع الواسع والثقافة الشاملة والتأمل الطويل فحسب ؛ بل هي أيضاً ابنة المعاناة - أياً كان سببها أو موضوعها . فبدون معاناة أبطال الرواية بحدّ ذاتهم ، ومعاناة الكاتب في روايته لمعاناتهم ، تبقى الرواية دون الغاية من كتابتها ، حتى لو لم يكن لكاتبها غاية غير التعبير عما رأى وأحسّ وفكّر . حتى ولو كان التعبير رائعاً . البعض يسميه الالتزام ، والبعض الآخر الصدق والأصالة ، وآخرون ينسبونه إلى الموهبة أو العبقرية . ولكن المعاناة في أبسط تحديد لها تبقى المحك الأهم للإبداع ، عمقاً وشكلاً ، وموضوعاً وصياغة .

من سرفانتس إلى ماركيز وكونديرا مروراً بفلوير وستندال ودستوفسكي وديكنز وهمنغواي وفولكنر ، والأسماء هنا مجرد إشارات ، لا تقييم أو إبراز لقمم بارزة ، مرّت الرواية في الغرب بمراحل عديدة ، إن لم نقل بدلت ثوبها ووجهها ورسالتها أكثر من مرّة . . .

كذلك الرواية العربية المعاصرة التي تأثرت كثيراً بالفنّ الروائي الغربي قبل أن تكتشف طريقها الخاص في المائة سنة الأخيرة .

ولكن اللقاء بين الرواية العربية والغربية كان محتوماً ، وقبل ذلك ، قبل أن يلتقي الروائيون العرب والفرنسيون في رحاب هذا الصرح الذي إنما أنشئ

• مدير عام معهد العالم العربي بين عامي 1984 و 1990

تأكيداً لحقيقة تتعدى الواقع وهي أن الفكر والإبداع والعطاء ليس حكراً على أرض أو شعب ، بل هي كالمهواء تلفت الأرض والعالم ولا يمكن لأحد حصرها أو الاستغناء عنها .

قد لا يكون من حق المسؤولين الإداريين - حتى ولو كانوا يوماً وما زالوا يدعون الانتباه إلى قبيلة الأدب والفكر والفن - أن يحشروا أنفسهم في لقاء كهذا اللقاء يضم أصحاب الأهل والفضل في مضمار الإبداع الروائي . غير أن الحديث في مناسبة كهذه ، يفرض الارتفاع إلى مستواها ، وأن لا يقتصر على عبارات الترحيب والتكريم .

من هنا أستمحكم علناً إن توقفت دقيقة أو دقيقتين عند معنى هذا اللقاء ولقاءات أخرى حرصنا في معهد العالم العربي على أن نجعل منها أحد محاور نشاطاتنا الثقافية ، إن لم أقل أحد أهدافنا ، أعني اللقاء بين الكتاب العرب والفرنسيين ، والغربيين بوجه عام ، بين الفنانين والروائيين والشعراء العرب والفرنسيين والأوربيين ، ولا شيء يحول دون اتساع ذلك إلى كل الغرب وكل الشرق واتحاء أخرى من العالم .

إن هذه اللقاءات لا تحسم فحسب ما تتعارف اليوم على تسميته بالحوار بين الشرق والغرب ، أو بقاء الشمال والجنوب ، أو بحوار الحضارات والشعوب ، بل تتعداه إلى ما هو ، في نظري على الأقل ، أبعد من اللقاء والحوار ، وأعني : اكتشاف « حقيقة أخرى » - أو حقيقة ثالثة - إذا جاز التعبير ، تتجاوز المصالح السياسية أو الاقتصادية لتؤكد أن الحضارات سلسلة متواصلة تغذي بعضها البعض وتغذي من الفروقات ، وأن الفروقات بين المجتمعات والشعوب - وهي ضرورية وحتمية - تعود إلى اختلاف مراحل النهضة أو الانحطاط ليس إلا - رحم الله ابن خلدون - ، أما أمانى الإنسان وغاياته وقيمه فهي ، في النتيجة ، واحدة ودائمة وإن كانت متجددة بصرف النظر عن مجالات أو أشكال تجليها . وأما التباعد والتنافر والتزاعات بين الشعوب فتنبع من مجال « سوء التفاهم » والأنانية ، بمقدار ما تنطلق من تضارب المصالح الاقتصادية أو الاستراتيجية .

ثمة حقيقة أخرى نأمل أن تبقى حاضرة في ذهن مؤسسي هذا المعهد

والعاملين فيه اليوم وغداً، وهي أن اللقاء والحوار والتفاهم بين الشعوب لا تستقيم موازينها ولا تتحقق غايتها إلا إذا تمت على مستوى لائق، وعلى قدم المساواة التامة في الشعور بالحقوق والواجبات بين كل المشتركين فيها، وإلا إذا كانت الحقيقة غايتها، والحرية أسلوبها، والعلم والجدية والاختصاص وسائلها .

كثيرون هم الذي تساءلوا أو يتساءلون عن أسباب أو معنى قيام معهد العالم العربي وفي باريس . وكثيرون هم الذين يتبرعون بالجواب ويختلفون حوله ، حتى بين الذين دعوا إلى تأسيسه .

والحقيقة البسيطة هي أن شعور المسؤولين الفرنسيين والعرب في ساعة صفاء نرجو أن تدوم وألا يعكرها المتضايقات منها أو أن يندم عليها أصحابها، الحقيقة هي الشعور بأن سوء التفاهم القائم بين العرب والغرب ، بين ضفتي البحر المتوسط في هذا العصر ، والذي تمتد جذوره مئات السنين إلى الوراء يجب أن يُزال ؛ وأنه ليس من مصلحة فرنسا ولا العرب أن يكون الفرنسيون والأوربيون بوجه عام جاهلين لدور العرب في مجرى الحضارات والنهضة الأوروبية بنوع خاص ، أو لواقع العرب الحديث حيث تفتتح آلاف الأزهار الواعدة .

صحيح أن عملاً متواضعاً كهذا المعهد لن يمحو ما تركته في النفوس وعلى الأرض ألف سنة من التجاذب والتجابه بين العرب والغرب ، بين الإسلام والمسيحية ، بين الجنوب والشمال ، بين « فاتحين » تحولوا إلى مستعمرين ، و « صليبيين » تحولوا إلى مبشرين . ولكنها بداية تَكَرُّس ، كما قلت ، لقاء محتوماً بين شعوب ظلم التاريخ العلاقات المتبادلة بينها ، لا من أجل تفاهمها وإنماء مصالحها المشتركة فحسب ، بل أيضاً وخصوصاً من أجل إقامة وتدعيم السلام والعدل والحرية على الأرض وبين أبناء البشرية الذين كتب عليهم ، بعد بلوغ تكنولوجيا الحرب ما بلغته وسائل الدمار ، أن يختاروا بين طريق الانفتاح والتعارف فالتلاقي والتعاون فالتضامن ، أو الفناء الشامل للبشرية . بين نور الله على الأرض والخير والمحبة والتسامح ، وبين الظلام النووي . وهل يستطيع كل صاحب عينين ألا يؤثر النور على الظلمة ؟ .

إن عزاء ، بل فخر الذين اختاروا ، مثلنا في هذا المعهد ، هذا الطريق الثقافي الثالث الصعب المسالك والدقيق الجوانب ، المملوء بالأشواك ، هو أنهم يضيئون شمعة صغيرة في ليل التزايدات العقائدية والسياسية التي تعصف بالشعوب ، وأنهم يرون بأعينهم تحقيق أحلام ثقافية صغيرة كهذا اللقاء بين كبار الروائيين العرب والفرنسيين .

عذراً إذا أطلت . وختاماً لا بد لي من أن أشكر في كلمتي كل الذين قاموا بتحضير هذا اللقاء ، وأخصص صديقي بدر الدين عروDKي ومساعديه ، والسيد جان جاك بروشيه والسيدة فرانسواز غايّار والسيدة سلوى النعيمي . أما الأساء الكبيرة في عالم الرواية العربية والفرنسية الذين شرفوا هذه القاعة بحضورهم - وليعذروني إن لم أوجه شكري إليهم شخصياً واحداً واحداً ، فهم ليسوا بحاجة إلى تعليق وليسوا بحاجة لأن نتحدث عنهم بالإعجاب بإبداعهم ، وهم أصحاب اللقاء ، وهم محتواه ، وهم مدعووه ، وهم قيمته .

واسمحوا لي في النهاية أن أتحنن دقيقة أمام ذكرى كاتب كبير ، نتقل إلى رحمة تعالى منذ أيام ، وهو ميخائيل نعيمة ، وأن أذكر أيضاً بحضوركم كاتباً وقاصاً كان من المفروض أن يكون بيننا ، وهو عبد الرحمن الشراوي .

شكراً على حضوركم ولقائكم

شكراً على ما قدمتموه للعالم وما أضفتم إلى تراث الفكر والأدب من أعمال رائدة ..

شكراً .. شكراً .

كلمة

بدرالدين عرودي

سيداتي وسادتي ،

اسمحوا لي أن أترك للمشاعر التي تفيض في نفسي أن تعبر عن نفسها بحرية .. أمام حفل من الذين يؤرخون للمشاعر بقدر كبير من الحرية والمغلائية في آن ..

إنها لسعادة شخصية ، بل شخصية جداً أن أراكم هنا معاً في قلب معهد العالم العربي ، في قلب باريس .. أن أراكم هنا معاً ، أنتم الذي أسهمتم بصنع أحلامنا ، أنتم الذين أسهمتم وتسهمون في تكوين مشاعرنا ، أنتم ، أيضاً ، ولأقل الكلمة ، الذين قضيتهم مضاجعنا .. تؤرخون لحياتكم ، لحياتنا ، وتعيدون صياغة أهوائنا ، فإذا بنا ، بوعي أو دون وعي ، وعلى قدر السحر الذي تمارسه إبداعيتكم في أعماقنا ، أو على قدر الاستثارة التي تعملها فينا ، أو على قدر الإزعاج الذي تسببه لنا كتاباتكم بما تطرحه على ساحة وعينا من قضايا ومسائل مصيرية نضيمها في بحر حياتنا اليومية .. أقول : فإذا بنا نغدو جزءاً من عوالمكم ، بعضاً من شخصياتكم ، بعضاً منكم .. أنتم جميعاً ، هنا ، عرباً وفرنسيين . أنتم ومن سبقكم من الروائيين ، في فرنسا خصوصاً ، ثم في العالم العربي .. ذلك أننا قراء الرواية في العالم العربي قد مزجنا عن وعي أو دون وعي ، ومنذ بداية نهضتنا الحديثة ، بين الرواية والغرب ...

في عام 1881 ، أي قبل أكثر من مائة عام ، كتب أحد كبار مجددي الفكر العقلاني العربي في العصر الحديث ، الشيخ محمد عبده ، في صحيفة الأهرام التي ما تزال لحسن الحظ قائمة حتى اليوم ، يتحدث عن ذوق القراء من معاصريه يقول : « جمهور القراء يبدي ميلاً خاصاً إلى مطالعة كتب التاريخ

والمقالات الأخلاقية والرومانيات». ما هي الرومانيات هنا ، أهي جمع «رومان» كما تقول الفرنسية الرواية أم ما ينتجه الروم من قصص ؟ .
أيأ كان الأمر فإن الرومانيات هي ما كان يقبل عليه الناس في العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر ، في الوقت الذي لم تكن فيه الرواية العربية قد ولدت بعد . عرف التراث العربي الملاحم الشعبية : « عنترة » ، و « سيرة بني هلال » ، و « ألف ليلة وليلة » ، وخلافها ... لكن الأدب الرسمي لم يعترف بها . . سوى أن الغرب ، هنا ، اكتشفها ، وأعجب بها ، وترجمها ، وتأثر بها بل وحاول تقليدها ؛ وكنا نحن العرب في شغل شاغل عنها منصرفين إلى صياغة الإشكاليات الخاصة بنهضتنا وتحرّونا وتقدمنا ضمن أطر فكرية كان الغرب دوماً يشكل عنصراً أساسياً ومقوماً فيها . .

وإذا كنا ، بعد ترجمات لا حصر لها ، ونجارب في الكتابة الروائية تبدلونا اليوم شديدة السذاجة بالمقارنة مع ما وصلت إليه هذه الكتابة في فترة ما بين الحربين ، قد تمكّنا من أن نحسم أمرنا وأن نتبّى الشكل الروائي والقصصي على النحو الذي طورهما الغرب في القرن التاسع عشر . . فإن مصادرنا ، أعني مصادر الذين كتبوا الرواية العربية في بداياتها الإبداعية لا التجريبية ، كانت والترسكوت ، وفلوير ، ويلزك ، وستندال ، وتولستوي ، ودستوفسكي . . وسواهم ، ولم تكن « ألف ليلة وليلة » أو « سيرة عنترة » أو « سيرة بني هلال » ، ولا حتى أخبار العرب أو تاريخ الطبري . . .

كأنما كان الحلّ الذي تبناه الروائيون العرب الأوائل ، من توفيق الحكيم إلى طه حسين ، إلى نجيب محفوظ حتى « اللص والكلاب » و « حنا مينة » حتى « الثلج يأتي من النافذة » ، هو الحلّ الأفضل للإشكالية التي سيطرت على قطاع واسع من التفكير العربي الحديث والمعاصر : كيف يمكن أن نستخدم التقنية الغريبة دون أن نفقد هويتنا ؟ .

اسمح لنفسي أن أغامر بالقول إنه كان حلاً ناجحاً على هذا الصعيد . . .
فمع الرواية بدأ عصر من النثر جديد كل الجدة في طبيعته وتركيبه ومحتواه وأهدافه عما عرفه الأدب العربي القديم والحديث معاً . ومع الرواية ، ويجب أن أقول جنباً إلى جنب مع القصة القصيرة بوجه خاص ، كان من الممكن أن يعاد

طرح كل المشكلات : مشكلات التاريخ والمجتمع شأن مشكلات الوجود والزمان . . ربما الأفضل أن أقول : « أن تعاد صياغة المشكلات وذلك على نحو لم يعتده الذهن العربي من قبل ، ولم تألفه ضروب السلطة على اختلاف ميادينها . . . » وهو أمر سمح لهذا النوع الأدبي الطارئ على الأدب العربي أن يمدّ رويداً رويداً جذوره في الأعماق بحيث يتمكن على صعيد اللغة والصورة والوعي والتخييل أن يستعيد تراثاً ثقافياً وتاريخياً ونفسية وسلوكاً وروحاً يتلون بها جميعاً بقدر ما يستمد منها ، ويقدر ما يصوغها . . . من هنا بدت الأعمال الروائية الأولى ، ولوهلة ، لأصدقائنا الغربيين ممن كانوا يقرأون رواياتنا الأولى بالعربية ، وكأنها بضاعتهم رُدت إليهم بتغليب آخر . ثم ما لبثوا أن استشعروا في الأعمال الروائية التي تلتها جثة وخصوصية جعلت أحد الناشرين الأوربيين وقد أفرأه أن يحذو حذو « دارغاليار » الفرنسية في نشرها ترجمة رواية إميل حبيبي عن « سعيد أبي النحس المشائل » ، أن يعتذر ، بعد أن قرأ الرواية ، عن نشرها لأنها ، كما قال ، لا تمت إلى الشكل الروائي المتعارف عليه في الأدب الأوربي . . .

بين الحكمين مسيرة طويلة . ولا بد لي من أن أقول إننا كنا تبييناً قبل غيرنا . فقد كنا ، كما هو شأننا دوماً ، أشد قسوة على أنفسنا . لكن هذه المسيرة قد تمّ قطعها . ويعد أن كنا نتحدث في الجامعات عن تاريخ القصص صرنا نتحدث عن تاريخ القصة القصيرة أو الرواية في أدبنا الحديث والمعاصر . وخلال أربعين سنة حققت الرواية العربية إنجازات شديدة الغنى والتنوع لكنها لم تدرس بعد الدراسة التي تستحقها . . غير أن القارئ العربي كان أسرع من الناقد إلى تحسّسها . فبعد أن كان يكتفي من الأدب العربي المعاصر بالشعر والمقالة ويلجأ إلى الأدب الغربي لينهل من رواياته حتى الستينات ، بدأ يعترف بالرواية ويقبل عليها ، حتى باتت طبعات كتب نجيب محفوظ تعد بالعشرات ، وصارت كتب كاتب سوري كعبد السلام العجيلي أو حنا مينة تعاد طباعتها مرات ومرات بعد أن بقي بعضها ، الأولى منها بوجه خاص ، ربع قرن حبيس الطبعة الأولى ! . . .

من هنا يمكننا أن تدرّكوا مدى سعادتي من أننا تمكنا من أن نجتمع في

رحاب معهد العالم العربي أجيالاً متباينة من الكتاب جعلت من الرواية الشكل الأساسي في تعبيرها الأدبي ، هذا الشكل الأدبي الذي هو الرواية يجمع على صعيده أيضاً أبناء ثقافتين مختلفتين أساساً على صعيد اللغة . . . ومن هنا إمكانية الحوار .

وإذا كان الحوار ممكناً بل وموجوداً بالقوة ، كما يقول المناطق ، فإن مثل هذا اللقاء ما كان ليتمّ قبل خمس سنوات مثلاً . . . قليلة هي الأعمال الروائية التي ترجمت إلى الفرنسية حتى الأمس القريب . . . لكن السنوات الأخيرة شهدت اهتماماً يكاد يكون استثنائياً بما تنتجه الإبداعية الروائية العربية بحيث شهدنا ، على سبيل المثال ، صدور أكثر من خمس عشرة رواية مترجمة إلى الفرنسية في عام 1985 مثلاً ، وصار اسم روائي كنزنجيب محفوظ أو الطيب صالح مألوفاً لدى القارئ الفرنسي رغم أن انتشار أعمالها المترجمة لا يقاس بانتشار روايات كتاب أمريكا اللاتينية . . . لكن علينا أن نذكر أن ترجمة أعمال هؤلاء قد بدأت منذ أكثر من ثلاثين عاماً ، وأنها قبل أن تطبع بمئات الألوف النسخ ، كانت لا تطبع إلا بقلّة مئات .

صار اللقاء ممكناً إذن بفضل هذا الاهتمام الذي أولاه الناشر الأدبي الروائي العربي بدافع من حماس شخصي تارةً ويشجع من معهد العالم العربي تارة أخرى . . أقول صار ممكناً ، وربما كان علي أن أقول إنه بات ضرورياً . . . سرى أن شروطاً أخرى كان لا بد من توافرها كذلك لكي يتم مثل هذا اللقاء وأولها توفر القناعة لدى الطرفين بجدواه .

هنا لا بد لي من أن أحيي رجلاً هو الروائي والناقد الفرنسي جان جاك بروشيه ، رئيس تحرير مجلة الماغازين ليرير ، الذي استقبل فكرة هذا اللقاء منذ أن عرضتها عليه ، لا بترحاب شديد فحسب ، بل وباستعداد للعمل من أجل إعداده وتنظيمه . . وكذلك أن أحيي امرأة هي السيدة فرانسواز غايّار التي لم تكن قناعتها أقل عمقاً من قناعة جان جاك بروشيه أو قناعاتي : بفضلها أمكن إنجاز هذا اللقاء الذي بدأنا الأعداد له منذ أكثر من سنة ونصف . .

كنا ، ثلاثتنا نأمل تواجد أكبر عدد ممكن من الروائيين الفرنسيين والعرب في هذا الملتقى . وأود أن أؤكد لكم أن معظم الأسماء التي يمكن أن تخطر في

أذهانكم ، ممن لم يحضر أصحابها هذا اللقاء ، قد توالى على القوائم المتتالية لأسماء المدعوين التي وضعناها ... غير أن أسباباً متباينة كانت تحول دون حضور من كنا نتمنى كذلك حضورهم معنا . أذكر على سبيل المثال لا الحصر لوكليزيو الذي رَحَّب ترحيباً شديداً بفكرة اللقاء ، لكن وجوده في المكسيك لأسباب مهنية في هذه الفترة هو ما حال دونه ودون تحقيق رغبته في التواجد هنا ؛ أو ميشيل تورنييه الموجود حالياً ، هو الآخر ، خارج فرنسا ، في رومانيا ؛ أو نجيب محفوظ الذي كتب لي يقول إن ما كان يحول بينه وبين السفر في الماضي هو المزاج أما الآن فإنه العمر والصحة ؛ أو الطيّب الصالح الذي اعتذر بسبب مشاغله الوظيفية أو السيلة ادموند شارلرو التي كانت حتى قبل ثلاثة أيام عازمة عليا المجيء سوى أن موعداً رسمياً وُضع دون مشورتها اضطرها للبقاء في مرسيليا حسياً أعلمتني في برقيتها ؛ أو الطاهر بن جلون الذي شاركنا مشاركة فعالة في الإعداد لهذا اللقاء وحال بينه وبين التواجد معنا اليوم أمر ملكي ربما سمع له أن يلتقينا في اليوم الأخير من اللقاء كما يأمل ...

قلت لكم إن تحضير هذا اللقاء قد بدأ منذ سنة ونصف . بوسعكم إذن أن تصوروا أن الذين أسهموا معنا في الإعداد له بنصائحهم أو باقتراحاتهم أكثر من أن أتمكن من ذكرهم جميعاً ... لكنني أود أن أخصّ بالتحية جان ماري بورركس ، مدير إذاعة فرنسا الثقافية الذي طلب إلى معاونيه القيام بتغطية هذا اللقاء ، وفيليب كاردينال الذي كان صاحب فكرة إقامة معرض صور للمؤلفين العرب يمكنكم زيارته في قاعة الأحداث الراهنة . ولا بد لي أيضاً من أن أشكر ثانياً جان جاك بروشيه بوصفه هذه المرة رئيس تحرير مجلة « الماغازين ليتير » الذي قبل اقتراحنا وخصص ، بمناسبة انعقاد هذا اللقاء ، ملفّ شهر مارس من مجلته للكتاب العرب المعاصرين ، وهو أول ملف صحفي شامل عن الأدب العربي المعاصر تنشره مجلة فرنسية واسعة الانتشار ، كما أنه يأتي بعد أكثر من خمسة وعشرين عاماً على صدور مختارات الأدب العربي الحديث والمعاصر في أجزاءها الثلاثة : الرواية والقصة ، والشعر ، والمقالة ، والتي كان وراء إصدارها الصديق ميشيل شودكفيتش ، مدير عام منشورات سوي .

اسمحوا لي أن أحيبهم جميعاً ، فهم ، كما ترون ، بيننا ، مثلما أن أحبي

أيضاً جهود سيدتين تابعتا العمل معي عن كثب ، وأعني بهما الصحفية سلوى
النعمي والمترجمة ايزابيل فليش ..
بقي أن أتمنى معكم أن يستجيب هذا اللقاء للغايات المرجوة منه ؛ إذن
فلنبداً .

الجلسة الأولى

المكانة التي يحتلها الكاتب ، والروائي خاصة ، ضمن حضارته

رئيس الجلسة : فرانسواز غايار

المحاضران : ألير ميمي

جيرار ابراهيم جيرار

المقربون : آسيا جبار

ديدييه ديكون

مطاع صفدي

عبد السلام العجيلي

عبد الوهاب مؤدب

شارك في النقاش :

طاهر بكري

إلياس خوري

أحمد المديني

جواد صيداوي

من دون أن أسعى إلى إطالة عبارات التقديم إلى ما لا نهاية له أود هنا على أي حال أن أفتتح هذه الجلسة المخصصة كما تعلمون لمكانة الكاتب والروائي في ثقافته بما أحب أن أدعوه امتداداً شديداً للإيجاز للمختلف ، كما أود أن أستفيد من هذه اللقاءات للتذكير بكلمات فيكتور سيغالان هذه : « بالاختلاف والتنوع يزهر الوجود » . كلمات يبدو لي أن من المهم جداً أن نضعها اليوم في أذهاننا ، في وقت يثير فيه الإحساس بتأزم الهوية كما تعلمون ، لدى بعض من مثقفينا ، ردود فعل تسير باتجاه المركزية - الأوروبية ، ويؤكد مواقف من الانطواء على الذات تختبئ وراء أفكار مثل العودة إلى أسس وجذور الفكر الكوني . إنني لأحب حقاً أن تكون هذه اللقاءات أو بالأحرى هذا الحوار فرصة لاكتشاف شراكة بشرية في تنوع الأحاسيس ، وألا تتموضع عميقاً لا تحت يافطة احترام التناسق السليم ولا - على العكس من ذلك - تحت يافطة تدعو إلى احترام مصلحة الآخر في الاختلاف ، وفي ارتداء مسح الغرابة بشكل من الأشكال ، كما لا أحب لها أن تتموضع تحت يافطة نية حسنة عنيدة تكمن في اكتشاف الاختلافات على النمط نفسه . أحب لهذه اللقاءات أن تعلمنا ، أو أن تعلمنا من جديد ، ليس فقط سعادة اكتشاف أن ثمة آخر ، بل كذلك أن هذا الآخر يجعلني أفكر . لذلك أحب ألا يشهد هذا المكان تعبيراً لا عن حق كل الثقافات في الاختلاف ولا عن مصالحة إنسانية ، بل أحب له أن يشهد دروساً في تفكير الاختلاف على أنه إثراء . ولهذا لا يتعين أن يستدعي الآخر هنا من قبل كل ثقافة على حدة بوصفه صورة خارجية للمختلف ، بل أن يكون هذا الآخر بالنسبة لكل واحد كاشفاً عن اختلافه الخاص به . وفي النهاية أحب أن نخدمنا هذا كله من أجل تحريك خط الفصل القائم بين الذات والآخر ، وأن يساعدنا على إعمال الفكر في تعددية وتنوعية كل ثقافة من الثقافات . . . وأن يعيننا على إيقاظ الوعي بالفروقات التي يتشكل منها ما يُعتقد - بشكل أقل أو أكثر أسطورية ، أنه الوحدة الثقافية . وإنني لأعتقد بأن لا شيء يهدد ثقافة من الثقافات ، كل ثقافة ، الثقافة بصورة عامة ، قدر ما يهددها التشابه ، وبما

لا ريب فيه أن هذه المعضلة هي واحدة من أخطر المعضلات الناتجة عن حداثتنا المنمطة ، معضلة تبرز كشيء ينذر بموت الثقافة بفعل ظاهرة التسطح . والحال - وهنا تكمن الغرابة في الموضوع - أن ما علينا أن نخشاه في نهاية الأمر أكثر من خشيتنا من انفلاق كل واحد على ذاته ، إنما هو المغالاة في فتح الثقافات على بعضها البعض . وأود هنا أن أستشهد مرة أخرى بسيغالان ، الذي راح عند بداية هذا القرن يتنبأ قائلاً : « المختلف يتضاءل ، وهنا يكمن الخطر الأرضي الأكبر » . إذن ، أسمح لنفسي بالاعتقاد بأن هذا اللقاء بين الكتاب ، لقاء شديد الأهمية ، لأن دور الكاتب هو دور ذاك الذي داخل كل ثقافة من الثقافات ، يخوض المعركة ضد التشابه ، وذلك - دون شك - لأن الكاتب يتحرك بفعل شعور الغيرية إزاء الذات . في العمق يظل الكاتب هو المنفي ، المنفي الضروري خارج الإجماع . وأود هنا ، كذلك ، أن أشدد على دور الرواية . وما لا شك فيه أننا بسبب أهمية هذا الدور اخترنا هنا أن نتحدث عن هذا الشكل التعبيري . الرواية التي تلعب دوراً هاماً في المعركة ضد تسطيح الثقافة . لأن الرواية ، كما تعلمون ، نوع أدبي ولد كنتاج لتجربة التمزق . الرواية تموضع نفسها على الدوام في صف القطيعة .

واعتقد أن الألوان قد حان لافتتاح الحوار . . أن الألوان للانغماس في الاستكشاف المتبادل لخصوصيات كل واحد ، لدلالات هذه الخصوصيات ، ولتواريخها . أن الألوان لكي يتم التفاهم المتبادل ، ولكن بشكل فردي على وجه الخصوص .

واعتقد أنني لست بحاجة لأن أقدم المحاضرين . كنت أنوي ذلك ، لكنني سرعان ما لاحظت أنكم تعرفون بعضكم بعضاً . . وهأنذا أعطي الكلمة ، ومن فوري ، للسيد ألبير ميمي .

إن كل جيل جديد يأتي ، يستعيد نفس العضلات القديمة محاولاً أن يعثر لها على حلّ خاص بها . . أو هو يعتقد هذا على الأقل . لكنني قبل زمن يسير وخلال لقاء أجريته مع عدد من الكتاب الشباب ، فوجئت بهم يؤكدون بقوة وبشيء من الامتناع ، أن معظم المسائل التي حركتنا قبل عقود من الزمن باتت الآن غير مفهومة بالنسبة إليهم : مسألة العلاقة مع أوروبا ، - وبشكل أكثر تحديداً - مع فرنسا ؟ مسألة تجاوزها الزمن . . فهم اليوم تونسيون وجزائريون ومغاربة ، أو من أبناء بلد أفريقي أسود . وهو أمر لا يطرح عليهم أية مشكلات خاصة . العلاقة مع اللغة الفرنسية ؟ . لكنهم ، اليوم ، يتكلمون العربية ويكتبون بها . إذن فالعلاقة مع اللغة الفرنسية باتت مسألة ثانوية في رأيهم . مشكلة العلاقة التبعية لإزاء أوروبا ، سواء أنقصت جَوَانِيتها أو زادت ؟ . ليس لديهم في هذا المجال أي كشف حساب يقدمونه لأوروبا التي باتوا يشعرون أنهم أكثر استقلالاً وإزاءها . وهنا لكي أوجز بعبارة إجمالية بعض الشيء ، أقول إن هؤلاء الشباب يزعمون أن المشكلة السياسية لم تعد تهمهم . إنهم من كتاب الحداثة ، كما يقال في أيامنا هذه . بيد أنني لست أكيداً من أن هذه الرزانة الجديدة ، المعلنة ، لا تخفي وراءها ضروب قلق أخرى . فالحال أن هذا الرفض المعلن لكل اهتمام سياسي ، بل ولكل فلسفة اجتماعية يبدو لي أشد فخامة ، لدى البعض ، من أن يكون طبيعياً . أنا لست واثقاً مثلاً - طلماً أننا نعيش في فرنسا ، لكنني أعتقد أن المشكلة مطروحة كذلك في البلدان الأنكلوساكسونية - أن فرنسا الغائبة والحاضرة ، بثقافتها ولغتها ، بصداها الخيالي الآتي من عمق ماضٍ يتطابق جزئياً على الأقل ، مع جذور كل شعب من هذه الشعوب ، قد كُفّت عن وشوشة يومية كل واحد من هؤلاء ووعيه الجماعي . إذ حتى مشكلة اللغة التي تبدو ظاهرياً وكأنها خاصة بمهنة الكتابة ، ليست في حقيقتها مجرد مشكلة تقنية أدبية . والكتاب جميعهم يعلمون هذا . علينا أن نقرّ ، بالتأكيد ، بأننا قد شهدنا نهاية العضلات التي كانت شديدة السخونة ، العضلات التي ارتبطت بانتهاء الاستعمار وولادة الأمم الفتية ، لكن

علينا أن نقرّ أيضاً بأن هذه المستجدّات ، هذه الولادات وهذه الإنبيئات ، قد طرحت بدورها معضلات جديدة فظيعة بإمكاننا أن نوجزها بالعبارة التالية : إنها معضلات الما - بعد . ما الذي يحصل فيها - بعد ؟ . ولتقرّ أيضاً بأن قلة قليلة من بيتنا أقلقها حقاً هذا السؤال ، علناً على الأقل ، بصوت مرتفع مجلجل ، وخاصة عن طريق الكتابة . . طلالاً أننا جميعاً هنا ، كتاب . ربما أننا لم ننع المسألة بوضوح ، وهو أمر سيبدو في عرقي ، مدهشاً إلى حد كبير ، طلالاً أن المطروحات شديدة الأهمية ، بشكل واضح . وربما ، وهو أمر سيكون أكثر خطورة ، ربما أننا نحن نعملنا ، لأسباب مختلفة ، عدم تسليط ما يكفي من الضوء عليها . وبوسعنا الافتراض أن هذا كان أكثر تناسباً إن لم يكن أقل خطراً . . خاصة في بعض البلدان التي انحدروا منها ، حيث تجاوز قمع الكتاب - وهنا أذن كلمتي بدقة - هول القمع الذي مارسه المحتلون ؟ . ويمكننا أن نفترض بأنه من الأقل إزعاجاً مجابهة عدو خارجي من مجابهة أهل الدار . وربما كان علينا أن نقرّ - بكل بساطة - أن الزمن قد تجاوزنا بعض الشيء بسبب هذه النقطة أو تلك ، وأنها لم نعد قادرين على إدراك كافة معطيات الوضع الجديد ، المعطيات الجديدة للتاريخ . وليس لنا ، بالطبع ، أن نخيفنا مثل هذه الاعترافات . فانا نعتقد أن الاعتراف هو ، بالنسبة إلينا كرجال قلم وكلام ، في الوقت نفسه امتياز وضمانة صحية . ومهما يكن ، من الواضح أننا إذا شئنا أن نواصل القيام بمهنتنا ككتاب ، وأن نحافظ على مكانتنا في الثقافة - طلالاً أن هذه هي موضوعة هذه اللقاءات - ، يتعين علينا أن نجابه مشكلات الما - بعد بنفس الشجاعة التي اقتضتها منا مجابهة مشكلات الماضي . فإذا كان علينا ، في هذا السبيل ، أن نجابه هذه المرة قومنا وليس الآخرين وحدهم ، فليكن !! فتلك هي مجازفاتنا والمخاطر ، وذلك هو الثمن الذي يتعين علينا دفعه ، ثم إنه لا ينبغي علينا أن ندعن لرأي أخواننا أكثر مما لدعنا في الماضي لرأي أولئك الذين كانوا أعدائنا . لا ينبغي علينا أبداً - وذلكم هو واجبنا ككتاب ، كرجال قلم ، ورجال كلام - أن نخشى الإرهاب الداخلي ، سواء أكان لفظياً أو فعلياً . وليست المسألة مسألة إعادة فتح ملف الالتزام القديم ، والعودة إلى مساجلات لا شك أنها باتت بائدة ، إن لم تكن قد انتهت تماماً إلى نتيجة إيجابية . فنحن

لا زلنا غير عارفين ، أو أننا نعرف معرفة ضئيلة ، ما يتعلق بحصة اللا إرادة واللاوعي في عملنا الإبداعي وما يتعلق بحصة الإرادة والمشروع الأخلاقي . وأنا لا زلت مقتنعا ، فيما يخصني ، أنه لا يتعين أن يُطالب كاتب أو فنان بأن يزيد من هذه الحصة في عمله ، أعني حصة الإرادة ، وحصة المشروع الملموس ، لأن ذلك سوف يفسد أليات الإبداع الدقيقة ، هذا إن لم يؤد في بعض الأحيان إلى جفاف المنبع . إن هناك شيئا من الإلحاح ، بل وشيئا من القمحة يديها السياسيون في بعض الأحيان ، حين يطالبون بأن تكون حصة الإرادة ، وحصة الهيمنة العقلانية على العمل كبيرة ، كما لو أنهم هم أنفسهم كانوا مهيمنين حقاً على الأحداث . إنه لمن الضروري أن يتمكن كل واحد من قول ما هو بحاجة لقوله ، وبالطريقة التي بها يستطيع القول . ولكن في المقابل ، لا ينبغي علينا نحن أنفسنا أن نقطع سبل وحينا ، حتى ولو بفعل الحذر ، أو بفعل احترام مزعوم ، وأن نقمع أنفسنا بفعل رقابة ذاتية - أكرر أنها تماثل في سوتها وضررها ، أي قمع خارجي تمارسه شتى السلطات . ثم لا يتعين علينا أن نخلد إلى لذة نقد ممنهج متواصل ، نقد تمارسه للذة النقد وحده ، نقداً ممنهجاً ومجرداً كما لو أننا كنا مكلفين بمهمة لا زمنية ، كما لو أن الكاتب مكلف من قبل الآلهة بواجب لا زمني ولا اجتماعي . . ومقابل هذا يتعين ألا نتجاهل ، هكذا وبكل بساطة ، بإغلاق عيون متواطىء ، كل الأخطاء والتشويشات والانحرافات التي يمارسها من هم وراءنا ، مهما كان هدفهم وحسن نيتهم كبيرين . وذلك لأن علينا أن نعترف بأن مصادر القلق لا تنقص المجرى الجديد للحياة الجماعية ، هذه الحيات التي رغبنا بها بضراوة ، ومن أجلها ناضلنا في بعض الأحيان ، ونتمنى اليوم أن نحافظ على عود الماضي الكريمة . بيد أن الناس ينتظرون منا بالتحديد التعبير عن ذلك القلق والكشف عنه وإلقاء الضوء الصحيح عليه . وبالنظر إلى أن مصاعبنا اليومية وانحرافاتنا تعاش من قبل مجموع قرائنا وإن بشكل إمكاني ، علينا نحن ، شئت ذلك أم أبناه ، أن نكون التعبير عنهم وصوتهم . وليس بالإمكان طبعاً أن ندرس هذه الأمور كلها هنا ، فالموضوع فسبح والوقت ضيق ؛ لكنني سأقول لكم إنني حين رغبت في تخضير هذه المداخلة نقتب في أوراقي وملفاتي وتبتهت باندعاش وبشيء من الحزن إلى

أنني منشغل بهذه الأمور منذ ثلاثين سنة . فمئذ ثلاثين سنة بالتحديد كتبت نصاً حول « ما هو الأدب القومي ؟ » وأتبعته بنص حول « ما هو الأدب الشعبي » . بيد أن هذا الاكتشاف لم يحد لي شبابي بل أحزنني . لكنه برهن لي في الوقت نفسه على أن هذه المشكلات تظل راحنة وأنه لا يتعين علينا أبداً الانغماس في بحثها . لقد قلت لكم إنه ليس من الوارد أن ندرس هنا ، ولا حتى أن نضع إحصاء كاملاً بالمشكلات التي ظهرت على هذا النحو منذ نهاية الاستعمار والتبعيات - ولكن من الواضح أن مصاعب الترتيب قميئة بأن تظهر في كافة المجالات المستوعبة أو التي لم تستوعب بعد . لقد شهدنا ، بالفعل ، إفراطات في استخدام السلطة ، وإخفاقات اقتصادية وأخطاء ثقافية . كان هذا كله إلى حد ما ، وبشكل طبيعي ، لا مفر منه . . . وكان أجل بالطبع أن تحصل معجزة تسوي الأمور بشكل كامل . ولكن كان من قبيل المعجزة أن يحصل مثل ذلك التابع السلس بين المؤسسات الثقافية ، والرجال الذين وصلوا حديثاً إلى السلطة ؛ والمهام ، الجديدة في كثير أو قليل ، التي وقعت على عاتقهم . كل هذا كان رائعاً لو يحدث . ولكن من طبيعة الأمور ، تقريباً ، ومن طبيعة السلطات أن تمارس التجاوزات ، وأن تفسر المهمة التي أنيطت بها حسبها يحلو لها . لا يقع هذا في أمانا الفتية وحدها ، بل في كل الأمم ، وفي الأمم العريقة بالتأكيد . فالحال أن كل دولة يغويها - بشكل ما - أن تستغل عيش مواطنيها جميعاً ، بشكل يجعل قوتها الناشئة تبدو وكأنها تقف ضد أولئك الذين تناط بنا مهمة خدمتهم . لكن الأكثر مدعاة للقلق أن كل دولة ، مهما كان شأنها ، تلجأ ، من أجل حركتها ، إلى الأدوات المعتادة في تسيير الدول : أي المكاتب والإدارة والشرطة في الداخل ، والجيش في الخارج . ثم يحدث أن أذرع السلطة هذه ، هذه المخلوقات التي تولدت عن السلطة تبدأ بالوجود لحسابها الخاص . وهو أمر ليس من شأنه أن يكون خطيراً حقاً لولا أن هذه الحياة المستقلة تكتشف بالتدريج أن بقاءها يبدو لها أكثر أهمية من حياة المواطنين . وعلى هذا النحو رأينا بعض أجهزة الشرطة تستخدم أساليب الرقابة والقمع بل والتعذيب التي كنا نعتقد أنها وفقاً على أنظمة القمع الخارجي . ورأينا مكاتب تصبح سرطانية منتفخة تعمل كبؤرة متغلقة على نفسها وتنسى كل النسيان الرعايا الذين قد يكون من

حظهم أن يكتفى بنسيانهم .. إذ ، في بعض الأحيان ، يحدث لصنوف التعذيب الإداري والمذلة ، بل والقمع أن تكون من الهول بحيث تدفع البعض إلى التحسر على الأزمان البائسة . وأقول لكم للأسف ، كما أفكر غاماً ، أن هذا يحدث خاصة للناس الأكثر بساطة الذين لا يعرفون كيف ينبغي لهم أن يفسروا القوانين لما فيه خيرهم ، ولا أن يطاردوا الإدارات ، ولا أن يتعاملوا مباشرة مع قمم الهرم . بل ويحدث لبعض الأمم الفتية ، الغيرة ، إلى حد الإفراط على قوتها المستجدة أو النهمة لمزيد من القوة ، يحدث لها أن تتبنى النزعة القومية في سماتها الأكثر قابلية للنقد ، المتخذة شكل شوفينية عدوانية ، طالما كنا نشجب وجودها لدى الأمم العتيقة ، تصل إلى حد المطالبة بالأراضي والتوسع العسكري .. وهكذا بنتا نرى الصراعات لا تعدّ ولا تحصى ، حتى بين الشعوب ذات المصير المشترك واللغة المشتركة والتقاليد والمؤسسات المشتركة . هل من أجل هذا تمنينا في الماضي الوصول إلى الأصالة ؟ . وهل أردنا الصلابة القومية مستعادة من أجل تهديد صلابة الآخرين ؟ . ويا حبذا لو أن العدالة الاجتماعية والاقتصادية ، جاءت ، وراء هذا الإفراط في التسلط السياسي والإداري ، لتعزّي وتكافئ شعباً انتظرها على مضض وحارب طويلاً من أجل الوصول إليها . ولكن بالمعكس ، إذ على الرغم من كل الوعود ، عادت للظهور إقطاعات جديدة ، بدت في بعض الأحيان أكثر فهماً من القديمة وأكثر قحّة لأنها ادّعت لنفسها مشروعية . والثقافة أخيراً ، هذه الثقافة التي كنا نأمل منها لإنعاش وتمجيداً بعد أن انتعشت من العقبات التي أقامها الآخرون ، المهيمون في وجهها ، وبعد أن تخلّصت من المكبّلات الداخلية التي نتجت عن قمع وشرخ روح الناس المهيمن عليهم ، هذه الثقافة سرعان ما تبدت مترددة ، أو هي التبتت إلى عودة إلى الماضي عقيمة ، اختبأت في الفولكلور ، وفي شتى النرائع الأسطورية وراحت تفرط في تمجيد ماض خرافي ، مكرّسة شوفينية فارغة ، بدلاً من أن تكون من الجراءة بحيث تعيد تفسير التقاليد ، مستخلصة منها ما هو نافع وجيد بغية تجاوزها وصولاً إلى توليفة جريئة تساعد على مجابهة المستقبل . والأدهى من ذلك أن الثقافة استُخدمت اجتماعياً واستخدمت عمداً كوسيلة إكراه وإقناع ، بغية الحفاظ بشكل أفضل على الإمساك بالجسم الاجتماعي في كليته . ثم ، أفلم

يحدث لنا أن شهدنا تلاعباً بيناً بقيم الدين الجديرة بالاحترام كما بقيم الأخلاق ؟ . بيد أن علينا أن نكرر مرة أخرى أن هذا كله ربما كان ، إلى حد ، أمراً لا مفر منه . فاية أمة فتية لا يمكنها أن تولد وأن تتطور من دون صعوبات وقلق وخطر . أمر من طبيعة الأشياء . لكن على رجال السلطة أن يفهموا أيضاً أن طبيعة الكتابة أن تترجم ضروب القلق هذه وأن تكشف عن الأخطاء . فكيف للكاتب ، وأكثر من الفنانين الآخرين الذين لم يتوفر لهم حظ أو نحس استخدام الكلمات ؛ كيف للكاتب أن يغلق عينيه وأذنيه وفمه وفؤاده وعقله ، أمام أصناف البؤس الجماعي ، من دون أن يجعل نفسه ، بشكل من الأشكال ، متواطئاً ولو عن طريق الصمت ، مرتكباً « جنائية عدم مساعدة شعب في خطر » ؟ . نحن لسنا ،وها أنذا أكرر هذا من جديد ، لسنا من أنواع الملائكة الحاملة لسيوف برّاقة ، المكلفة بالسهر على طبيعة الأمور والحكومات ، ولا على طبيعة أعدائنا وطبيعة شعوبنا . لكننا رجال لغة . وذلكم ما ينتظره الآخرون منا ، ذلك ما نتظره من أنفسنا . فإذا صمتنا - وأؤكد لكم هنا أنني لا أحكم الناس الذي يصمتون - فلنعرف أن هناك ظروفاً يكون الصمت ثمناً للبقاء فيها . إنه لمن السهولة بمكان أن نتكلم انطلاقاً من باريس ، هذه المدينة الرائعة التي يمكننا أن نقول فيها كل شيء وأكثر ؛ ولكن لا أحد يصرّ على أن يكون بطلاً . . . إنه لمن الأسهل للمرء أن يكون بطلاً من بعيد ، ومع هذا فإن مسؤولية القمع يجب أن تترك على عاتق الجلاد ، لا على عاتق المضروب . وحين نصمت ، بقرار صادر عنا نحن أنفسنا أو بإرادة طرف مسيطر ، فإننا لا نخون فقط العدالة الاجتماعية ، لا نخون ما ندين به للآخرين ، لقرائنا ، بل نخون أنفسنا . يبقى أنني على قناعة من أن الكلمات والمعاني تقلت منا وحدها ، ورغباً عنا ، منذ اللحظة التي يفتح بها الكاتب فمه . إنه يكشف ، ويكشف عن ذاته . وتلكم هي فضيلة اللغة . السكوت ممكن ؛ لكن السكوت يقتل الحرف على لسان الكاتب فيكشف عن أن يكون كاتباً .

جبرا ابراهيم جبرا

إنني سعيد جداً أن يتاح لي أن أتحدث في هذه الندوة (ونحن كلنا هنا ، أو الأكثرية منا روائيون) في موضوع يحمنا كثيراً لأنه موضوع حياتنا ، وأن نسمع الآخرين صوتنا بهذا الترتيب وبهذا النظام ، وبهذا الهدوء والعقلانية ، أمر رائع ، وأرجو أن يزيد من التفاهم بين الحضارة العربية والحضارة الفرنسية والحضارات الأخرى .

أولاً أود أن أقول إن هذا اللقاء أو هذا المؤتمر ، ما كان له أن يكون ممكن القيام قبل عشرين أو ثلاثين سنة . فأننا أذكر أنني في أوائل الخمسينات كنت أكتب مقالاً عن « الرواية والإنسانية » ، وأردت أن أحصي عشرة روائيين عرب مهمين ، فوجدت الأمر صعباً . . صعباً جداً . أما الآن ، فإننا والحمد لله نستطيع أن نعدد الكثيرين من الروائيين ، والكثير منهم على مستوى يمكننا أن نفخر به . جيلنا هو الذي وسع هذه الرقعة التعبيرية الهائلة . وكان لا بد لجيلنا أن يلجأ إلى هذه الوسيلة التي هي من أهم ما أوجدته الحضارات من وسائل للتعبير عن ذاتها . لقد أغنانا الزميل الدكتور بدر الدين عروذكي بالعرض التاريخي المركز والجميل لتطور الرواية لدينا منذ مائة سنة وأكثر . وأنا معه في أهمية الدور الذي لعبته الرواية الفرنسية في تطوير - أو في الواقع في إيجاد - الرواية العربية الحديثة . نحن ، جيلنا ، جيلي أنا وربما الجيل الذي سبق جيلي ، ديننا كبير للرواية الفرنسية كما كتبت على أيدي فلوير وستندال وبلزاك وصولاً إلى مارسيل بروست وأندريه جيد وجان بول سارتر وألبير كامو .

في الواقع ، أكاد أجزم أن الذين بدأوا يكتبون في الأربعينات والخمسينات واستمروا في الستينات والسبعينات ، أكثرهم كانت بداياتهم عن طريق الروايات التي ترجمت هؤلاء الكتاب وغيرهم من الفرنسيين إلى اللغة العربية . . . وذلك قبل أن يقرأوها مباشرة في الفرنسية ، ثم قبل أن تأتينا التأثيرات الأخرى ، ولا سيما عبر الرواية الروسية (تولستوي ودستوفسكي بشكل خاص) والتأثيرات الأنكلوساكسونية (الانكليزية والأمريكية) . إذن ، نحن ديننا كبير جداً لهذا الأدب الروائي الأمثل الذي كان له أثر في تطوير المجتمع

الفرنسي ، بقدر ما كان له أثر في تطوير طاقة الإنسان في كل مكان على التعبير عن حاجاته النفسية .

قبل مجيئي إلى هنا كنت أقول إننا لا نستطيع أن نقيم مقارنة بين الرواية عندنا والرواية في فرنسا حتى من ناحية الدور الذي تلعبه رواياتنا في ثقافة المجتمع العربي بالنسبة للدور الذي تلعبه الرواية الفرنسية في المجتمع الفرنسي . ولكنني مما سمعته قبل لحظات من الزميل الأستاذ ألبير ميمي ، شعرت أن ما يقوله ينطبق أو أن الكثير مما يقوله ينطبق على وضع الرواية أو الكتابة عمومًا في الوطن العربي أيضاً . نحن في الواقع قد نبحت عن وقع الاختلاف ، لكننا قد نجد أن التشابه والتماثل ربما كانا أكثر من الاختلاف ، لسبب بسيط ، وهو أن الإنسان في هذا العصر لم يعد يعيش في جزر منفصلة بعضها عن بعض . التواصل مستمر والطاقة الفكرية التي يتميز بها شعب ما لا بد أن تعبر البرازخ والمحيطات بين الجزر ، وتصبح طاقة لأمم الأرض كلها . أنا لست باحثاً سوسولوجياً ، ولن أقدم بحثاً سوسولوجياً ، إنما أود أن أتحدث بشكل خاص عن تجريبي الروائية وعلاقة هذه التجربة بالمجتمع الذي نشأت فيه والذي أنا جزء منه .

إن الكاتب العربي كغيره من المثقفين اليوم ، يجابه إشكالية متعددة الأوجه وهي إشكالية معقدة ، تتداخل عناصرها وتتفرع ، وعليه أن يتعامل معها بوعي وإرادة . وبعض هذه الإشكالية يتمثل في أن به شعوراً بحاجات ذهنية جديدة تنهال عليه من عصره ، ولكنه لا يفلح دائماً في إعطائها التعبير اللغوي الحقيقي والنافذ ، بحيث يبقى في حيرة تجاهها وهو يريد أن يحقق التعبير الذي يستطيع احتوائها بصورة أو بآخرى .

والزمن العربي - وهذا شيء معروف - مُبتلى بالفواجع المتلاحقة ، ولكن هذا الزمن العربي لا يمكن أن يبقى ساكناً في خضم من أزمات أخرى تحيط به ، وتكاد تكون مدوّمة حوله . ولأن على هذا الزمن أن يجد في النهاية وسيلة للتناغم مع الأزمان الأخرى كي يقي نفسه مغبة السقوط والانكسار ، فإن المثقف يجد تناقضاً حاداً ومؤلماً بينه كجزء من زمنه وبين الأزمان التي تفرض عليه حركة قد لا يستطيع أن يواكبها ، وهنا السرّ في هذا الإشكال : فهل يكون الحُلّ

في الرفض والرضا بالسقوط كضرب من الاستسلام لقدر لا يمكن اختراقه ؟ .
أم يكون الحلّ في إيجاد القدرة على استيعاب الإيقاعات الأخرى بشكل من الأشكال هو حتماً الشكل الإبداعي ؟ .

وأنا كشخص حاول أن يكتب رواية ويكتب نقداً قد واجهت هذا الإشكال أولاً ، كأمر صادم ، محيّد ، يكاد يبعث على اليأس من القدرة على معالجته ، ثم كانت المحاولة لفهم هذا الإشكال والنفاذ إلى حقيقة عناصره ، أملاً في إيجاد الحل الذي ينهيه ، ويهدّ لفهم القضايا الإنسانية الأكبر التي لا بد أن يستدرجها مثل هذا الحلّ .

أذكر أنني أيام دراستي الجامعية كنت أكتب بحثاً كل أسبوع للأستاذ المشرف في موضوع أدبي يقترحه علي ، وكنت أدرس الأدب الانكليزي . وكان أستاذي كل مرة تقريباً يدهش لبعض ما أقوله ، لأنني لم أكتف بإعادة ما قاله النقاد الذين اعتمدتهم في كتابة ذلك البحث ، وكان يسمّي هذه الناحية من كتاباتي أو دراساتي الأسبوعية بـ « الناحية الجبروية » - نسبة إلى اسمي - إلى أن أدرك بعض ما أعانيه من معالجة للإشكال الثقافي الذي وعيته منذ تلك الأيام ، كطالب عربي يدرس الثقافة الانكليزية في جامعة أجنبية كبيرة (كمبريدج) تتعجّ بالمواقف الدينامية تجاه قضايا العصر .

فيها بعد ، وجدت أن الإبداع هو الذي سيحسم الأمر بالنسبة لي ، وليس مجرد التأكيد على الرأي ، على خطورة ذلك . وكانت قضية الإبداع ، منذ أول نشأتي ، تلحّ عليّ وتستأثر بجزء كبير من همّي وتفكيرّي ، ولا تتيح لي الهدوء النفسي الضروري لمتابعة ما لدي أو ما أكتسبه من رأي بشكل نقدي أو دراسي . وعرفت عند ذلك هذا التراوح الحار ، العطش ، المتطلع ، المبرّح ، بين أن يفهم الإنسان عقلاً قضية ما بالنقد والتحليل وبين أن يطلق نفسه سجيته لكي يحقق ذلك الإبداع الذي يجب أن يكون هو موضوع النقد والتحليل . ولعلني حتى هذا اليوم ، أجد نفسي مأخوذاً بهذا التراوح الذي هو ، في النهاية ، ما أنجزت وما أرجو أن أنجز .

وجاء يوم سألت فيه نفسي : أي معنى أجد لحياتي في كوني كاتباً في هذا العصر ، وفي هذا المجتمع العربي بالذات ؟ . إنه سؤال كبير وغيف ، لأنه

يطالب المرء بإعادة النظر في كل فعل قام به ، وكل رأي عبّر عنه ، وكل وضع وكل شخص ابتدعه ، فجازفت وقلت : إنني لو لم أكن كاتباً في هذا العصر ، لكان الأجدر بي ألا أنتمي إليه ولكنك حيثئذ كمية مهمة أخرى سلبت العقل والإرادة .

الكتابة عندي هي انتصاف لنفسها . ولو لم يكن هناك معنى نريد اقتلاعه من قلب الكينونة عن طريق الكتابة التي هي ، في نهاية المطاف ، تأمل الذات في الكون وتحريك شيء ما فيه ، لكان من الممكن أن أبقى دون أن أكتب . غير أن هذا الذي في قلب الكينونة يغريني ويمتحنني ، يمتعني ويجرحني ، ولا أجد لنفسني إلا الضرورة الواحدة التي تدفعني دوماً في اتجاهه . أن أكون كاتباً في هذا العصر هو أنني منطلق نحو بعض من أعماقه ، وعمرّك لبعض من قواه .

فالكاتب ، في مجتمعي ، هي حياة ودلالة في الحياة . أي أنها العيش بشكل مضاعف ، بشكل غزير وملح . وهي دلالة على أن هذا العيش الغزير ممكن دائماً ، ولكنه لا يتحقق دائماً لكل من يريده . قد نقول إن التأكيد على الحياة هو التأكيد على دلالتها التاريخية باعتبارها تياراً فائضاً ، متواصلاً ، يجمع بين الأزمان كلها ، كما يجمع بين الأمكنة كلها ، كما يجمع أيضاً بين حيوات الأفراد كلها . والكتابة إنما تستقي من هذا جيعاً وتصب فيه ، وتأخذ منه نبضها وتعطيه نبضه هو أيضاً . . . فالتاريخ كما أعلم ، ليس هو الحدث فقط ، إنما هو الحدث مروباً ومعاداً تركيبي في صيغ من الكلمات الملأى بالعلاقات القائمة بين المعاني ، أي أن التاريخ هو الحدث داخلاً في صيغة اللغة . ولن يوجد إلا عن طريق اللغة . والكتابة إنما تحقق ضرباً من التاريخ ، وتوجد دلالاته ، لأن الكتابة هي التعامل الأبهي والأروع مع اللغة .

ولذا فإن علاقة الكاتب بالواقع اليومي لمجتمعه وثيقة ومتعددة الأطراف دائماً . ومهما بدا أنه يعتزل بنفسه حين يتعامل مع الكلمات ، فإنه ليس كياناً منفصلاً عن الكيانات التي تجعل لوجوده معناه . ولذا فإن علاقته بالواقع اليومي هي علاقة بضميره وضمير مجتمعه معاً ، بضمير أمته وضمير الإنسانية كلها ، في آن .

يخيل إلي أن المرء يعيش كل لحظة من لحظاته على مستويات كثيرة في وقت

واحد . والكاتب هو الذي وُهب تلك المقدرة الغامضة على وعي تلك المستويات كلها في وقت واحد ، كما وُهب تلك اللجاجة الفكرية التي تلجّ عليه في أن يصل بين هذه المستويات جميعاً في كل لحظة .

هل هذه علاقة محددة بالواقع اليومي ؟ أم أنها علاقة جامعة تتخطى الواقع بمفهومه الأولي ؟ الواقع اليومي هو وقائع ، والحقيقة الآنية هي حقائق ، والإحساس الآني هو أحاسيس لا يضبطها الزمن . والحياة ، على هذا النحو ، لا بد لها أن تكون أيضاً ملأى بالأم وحسّ الفاجعة . كما تكون ملأى بالحب ، بأشكالها التي لا تحصر .

وبالنسبة للكاتب ، فإن الارتباط بين هذين البعدين ، ما هو واقع يومي وما هو حياتي تاريخي ، يؤدي به إلى بعد آخر قد نسميه « البعد الروائي » . وعن طريق البعد الروائي ، قد يوجد الكاتب سبباً في الحياة تؤدي إلى تجديدها أو إدراكها على غير ما يتوقع المجتمع . وهذا ما يجعل المجتمع أحياناً يلقي على الروائي مهمات أكبر بكثير مما يستطيع تحمّلها فنّه الروائي ، فيطالبه بإعادة إبداع للواقع وللحياة ، وبإيجاد حلول هي أصلاً من اختصاص أنواع أخرى من المعرفة : التاريخ ، السوسولوجيا ، علم النفس ، وغيرها من العلوم . لا شك أننا نعيش في فترة شديدة الحيرة ، كثيرة التساؤل ، حيث الطرق متاهات ، وحيث المؤشرات كثيراً ما تؤدي إلى غير ما تشير إليه . فيتبدى في الناس توق إلى ذلك الرجل الذي قد يكون لهم أشبه بالموحي عند البدائيين ، يذهبون إليه بأسئلتهم فيجيب عنها . يذهبون إليه بأعبائها فيرفعها عن كواهلهم . يذهبون إليه بحيرتهم فيدلهم على اليقين الذي ينهي حيرتهم . إنه توق بدائي وعميق في النفس الإنسانية : وهو شديد الحضور ، بشكل خاص ، في الأزمنة الصعبة .

ويبدو أن الروائي في الفترات الأخيرة جعل يحتلب ، عن حق أو غير حق ، هذا التوق في الناس . فبينما يُقبل بعضهم على ما يكتبه الروائي كوسيلة لهروب آني من هذه الآلام النفسية ، أو كوسيلة لإنقاذ آني من هذه الآلام ، راضين بما ينالونه من الرواية ، نجد أن البعض الآخر ، الأكثر تأكيداً على تساؤلاته وحيراته ، يطالب الروائي بما لا يمكن لفنّه أن يحققه من أجوبة ، لأنها

أجوبة قد يطلبها هؤلاء من صنوف المعرفة الأخرى . أي أن هناك قدراً من تطلع المجتمع لن يكون إلا خارجاً عن الصدد بالنسبة للفن الروائي . ومع ذلك فإن الرواية ما زالت تتمتع في أذهان الكثيرين بشيء من سحر الكهانة . فالرواية ، منذ أن روى أول إنسان حكاية على أهله وذويه ، أو أهل حبه أو قريته ، هي رجوع الراوي من عالم مكتظ بالأحداث والأفعال والبشر لا يراه الآخرون ، فيعرضها عليهم بأقسط يتسنى لهم تخيلها وإدراكها من الداخل لكي تغني حسهم بانفعالات الحدث والفعل والإنسان ، وبالتالي تجعل نوعاً من الدراية أو الحكمة أقرب إلى تناولهم في معالجتهم أمور حياتهم . . . أي أن الرواية ، فضلاً عن كونها مسلية ، أو مشوقة ، أو مثيرة ، تحمل في تضاعفها بذرة الحكمة أيضاً - هذه البذرة التي هي في القلب من كل كتابة يتميز بها المرء . وهي بذرة مهياة للانبثاق والنمو في ذهن من يتلقاها .

ولكن الرواية لن تكون بديلاً لأشكال المعرفة الأخرى . فهي ، في النهاية ، إنما توحى وتلذذ ، وتثير بدورها التساؤلات . ولكنها لا تستطيع ، ولم تستطع يوماً ، أن تأتي بالأجوبة القطعية - وإلا لبطلت أن تكون فناً .

وهذا الفن نرى الآن أن المجتمع يتابعه في أعمال الروائي الواحد ، إذا استقطب اهتمام المجتمع بالمواضيع التي يتونهاها أو نوع الشخصيات التي يخلقها . والمجتمع يفعل ذلك أحياناً بضرب من الإلحاح يجعله يناقش الروائي ويكاد يجاسبه على ما يتدع . وهذه ظاهرة يفرح لها الكاتب ، مهما يكن النقاش أو الحساب . وقد قيل لي أكثر من مرة إن أبطال رواياتي ، مثلاً ، في الأغلب محكومون بالوعي - الوعي بمشاكلهم وبما حولهم ؛ وفي السياق العام للأحداث التي يصنعونها أو تواجههم ، غالباً ما يكون هذا الوعي مصدر شقاء ، لا عامل سعادة أو بهجة في حياتهم . فلماذا يحصل هذا كله وعلى هذا النحو ؟ .

ثمة أجوبة عديدة ممكنة لمثل هذا السؤال . وأقل وأبسط ما يمكن للكاتب أن يقوله هو أن أشخاصه ، إذا كانوا محكومين بوعيهم . فوعيهم نوع من المعرفة ، وهو حقاً نوع من الألم الذي تصبح الحياة معه محاولة مستمرة للتغلب عليه ، أو الرضا به . وهذا يؤدي بهم إلى ضرب من النشاط مع واقعهم عليهم أن يتدبروا أمرهم معه . ولا يمكن للشخصية أن تتمتع بعمق يستحق التأمل إلا

إذا كان لها مثل هذا الوعي . وهي إذا تَخَلَّتْ عن وعيها فقدت حقها في الوجود في سياق القصة التي تعيشها .

ثم إن ملامح الشخصية لا تَتَبَيَّنْ إلا بنوع من الاختلاف بينها وبين الآخرين . والاختلاف هو رفض الفرد أن تغنى شخصيته في السياق المجتمعي العام : والذي تغنى شخصيته على هذا النحو لا يمكن أن يكون له ظلٌ على الأرض يذكر ، ولن يفيد منه المجتمع في شيء . والاختلاف في الشخصية لا بد أن يكون متاصلاً في الوعي الذي تتميز به . وهو وعي لا تتنازل عنه الشخصية ، لأنه يفتح لها مساراتها . حتى ولو كانت مسارات تؤدي إلى الشقاء والبؤس . ومع ذلك فإن البهجة ، أو السعادة ، تأتي كالوميض فتترك أثراً كأثر شعاع الشمس إذ يسقط فجأة من كوة في غرفة مظلمة ، ثم ينقطع بانغلاق الكوة فيغدو لظلام الغرفة أثر غير الأثر الذي كان قبل سقوط الشعاع .

فالبهجة ، أو السعادة ، هي الزائل - ولكنها موجودة دائماً طي الإمكان في نوازع الشخصية التي تعاني وعيها ، وتجد تبرير بقائها فيه .

لا بد أن ثمة ارتباطاً بين هذا المفهوم للحياة وبين إحساس الروائي بالوجود الإنساني . فالروائي في الأغلب لديه إحساس بمعنى الحياة المأساوي الذي يفوق المعاني الأخرى ، والذي يجد فيه ، مع الفيلسوف الاسباني أونامونو استزادة من الحس بالحياة نفسها . أي أن فيه تكثيفاً للوجود الذي لولاه لكانت الحياة تافهة .

أما الإحساس بالوجود الإنساني ، الذي يلحظه المجتمع في الكاتب كإحدى صفاته البارزة ، فهو أكثر تعقيداً من أن يستطيع المرء تحديده حتى بمصطلحات التناغم والنشاز ، أو الضوء والظلام . وهو الذي يجعل الكتابة قضية ملحاجة ، ولا مردّ لها . وشخصيات الرواية هي بعض الوسيلة التي يستوضح بها الكاتب إحساسه بالوجود الإنساني في شتى أشكاله . ولذا نجد أنها كثيراً ما تكون في حالة من اللاتسجام مع الحياة ، ومع بعضها البعض ، بل وحتى مع نفسها .

وهذا كله من طبيعة الأمور . فالقصة ، منذ أقدم الأزمان ، إنما هي وليدة صراع بين أشخاص يجمعهم الراوي أو المؤلف ، على صعيد معين ، ليهيم

المسرح ليروز هذا الصراع . ويستثار همّ الإنسان وفضوله عندما يرى أن ثمة صراعاً يتصاعد ويمتد ويؤدي إلى نتائج يصعب التكهّن بها - فيزيائياً أو نفسياً . ولكن لنا أن نحس بأنها لن تخلو من العنف ، وقد تؤدي إلى الموت ، ذروة كل صراع . . . وهذه صورة مبسّطة لعملية بنائية أساسية تتداخل فيها عناصر نفسية وفكرية وحدّية ، بالإضافة إلى العنصر التركيبي التقني في إعطاء الفضاء القصصي مداه الكامل . وبذا يتحقّق وجود هذا اللانسجام بين الأشخاص أولاً ، وبينهم وبين الحياة ، وبينهم وبين أنفسهم . والآخر له خطورته الخاصة لأنه ظاهرة إنسانية تؤثر في المسلك البشري ، والاجتماعي ، بقدر ما تؤثر أنواع اللانسجام الأخرى . ومهمة الروائي تحوي في جوهرها ما يشبه التضاد أصلاً . فهو يأتي بجزئيات تتنافر فيما بينها لأسباب هي بعض مسار القصة ، ويفرض على هذا التنافر شكلاً من فنّه يحقق التناغم في العمل المنتهي بين العناصر المتصارعة ، أشبه ما يكون بخلق الهارموني في العمل الأوركستراي ، حيث تتنازع أصوات في آلات متباينة تطلق أنغاماً متباينة ، ولكنها تتسجم صوتياً في الصيغة السمفونية الكاملة . ولعل متعة القارئ بقدر متعة المبدع ، تعود في أصلها إلى خلق هذا التناغم الكوني الكبير من النشازات والمتضادات التي تصطرع في داخله .

وبلاحظ المجتمع على الروائي اليوم انعدام الصفة المطلقة في أبطال رواياته ، والبطل الواحد قد يكون هو الشاهد وهو الضحية معاً . بل إن رؤية الكاتب أقرب إلى قول الشاعر بودلير : « أنا الجليل ، وأنا الضحية . . أنا الجرح ، وأنا السكين » . وقد يستمرّ في تأمله ليرى أن عصره يتكشف كل يوم عن مثل هذه الحقيقة التي هي - على حدّ قول المتصوّفة - « مجمع الضدّين » . وذلك كله ، ولا ريب ، جزء من الحسّ المساوي للحياة

وما من ريب أيضاً في أن المجتمع يرى في الروائي لا محرّكاً فقط للفعل - على المستوى الذاتي على الأقل - بل محرّكاً للحلم أيضاً ، إن جاز هذا التعبير . ولعله مجدس بالعلاقة الوثيقة في ذهن الروائي بين الحلم والفعل ، وكيف أن الواحد منهما يغذي الآخر عن طريق الفن على نحو له أثره العميق في مسارات الحياة . وهنا نجد في شخصية السندباد البحري رمزاً أساسياً من رموز الكيان

العربي . عندما كان السندباد يروي حكايات مغامراته ، هل كان صاحب حلم أم صاحب واقع ، أم أنه كان صاحب الاثنين معاً ؟ . وأين يبدأ الحلم ، وأين ينتهي الواقع ، إذ يسأم السندباد حياة الملهو والسعي اليومي في مدينته ، ويتوق إلى ركوب البحار التي يعلم أنها ستأتيه بالأهوال ؟ هل كانت حياته المدنية هي الواقع ، ومغامراته هي الحلم ؟ . وعندما يعود من المغامرة كل مرة محملاً بالذهب والجواهر ، هل كان يعود من الحلم إلى الواقع ؟ . إنه في كلتا الحالتين حصيلة وجودية لكيان لا يستطيع تفسيره لأنه من صنع الحلم والواقع معاً ، بحيث يتعذر عليه أن يفصل بين الاثنين . وكلما روى قصة إحدى رحلاته فهو إنما يدمج - عن طريق الفن - الحلم بالواقع ، أو الواقع بالحلم ، لكي يستطيع البقاء : لقد أصبحت حياته محصلة القوتين معاً ، وقصصه هي الشاهد على ذلك .

لعل كل روائي منهمك في متابعة خياله المحتدم في أثناء عيشه اليومي من ساعة إلى أخرى ، ومن تجربة إلى تجربة ، يفعل في حقيقة الأمر ما فعله السندباد . ولا بد له من أن يفعل ذلك . بل إن روائياً كبيراً مثل مارسيل بروست يتطرق في هذا الرأي ، فيزعم « أن يحلم المرء حياته أروع من أن يحياها » ! .

والروائي في مواجهة المجتمع إنما يعلن ، بطريقة أو بأخرى ، أن كتاباته ليست إلا محاولة لتكثيف التجربة بأبعادها الحقائقية والحلمية معاً . ويجري الحديث هذه الأيام عن « حقائقية الخيال الروائي » و « خيالية الحقائق الواقعية » ، تأكيداً على الدور الممكن للرواية في حياة كل إنسان يقرأ . والمجتمع يعني أن الرواية تزيد من الدفع الخفي نحو اليقظة الحسية والنفسية معاً ، وبذا تطلق في المرء كوامن قدراته على تعميق الوشائج التي تصله بكل فعل يفعله ، وبكل خلعة يختلج بها كيانه . إنها في النهاية دعوة إلى وجود أشد غزارة ، وحياة أشد حرارة وجيشاناً ، وهنا لم نتطرق بعد إلى ذلك النفاذ الغريب الذي قد يتحقق لديه إلى المناطق المظلمة من رغبات وتفاعلات المجتمع ، دع عنك المناطق المظلمة من دواخله هو بالذات ، هذه الدواخل المتهاوجة دوماً بالفرح والعذاب ، بالنشوة والألم .

لقد بدأ الروائي ، اعتياداً على هذا كله ، يحتل مكانة في المجتمع العربي كانت لقرون طويلة حكراً على الشاعر . ومع أن للشاعر مكانته الباقية إذ استطاع أن يكون فعلاً لسان القبيلة المفاخر بها والمحرض لها ، إلا أن المدينة العربية اليوم ، بتعقيدات وتداخلات العيش فيها ، أخذت تستجيب لهذا الكاتب الذي ما زال فيه شيء من « حكايات » ألف ليلة وليلة ، مركباً على رايو جديد يتأمل في شرعية وجودنا في هذا العالم . فالكتابة الروائية تنظم علاقتنا مع العالم على نحو غير تقليدي ، في حين أن جلورها ما زالت ضاربة في التراث . وواقع الأمر أن الكتابة ، بحد ذاتها ، عمل ثوري ، سواءً أحس بذلك المجتمع أم لم يحس . إنها طريقة لاعادة النظر في التجربة الإنسانية كلها ، بدءاً من الذات وتعقيداتها ، وانتهاءً بالعالم وتعقيداته .

فإذا كان ثمة من علاقة بين الذات والعالم - وهي مبرر الحياة الأول والأكبر - فإن الكتابة ، وبخاصة الروائية منها ، هي التي تجعل لهذه العلاقة معانيها المتحركة دوماً بتحريك الذات وتحريك العالم معاً .

ربّ قائل : إن الإنسان يحيا ويعاني ويفرح ويتعذب ويؤثري ويفقر من خلال تحركه في العالم دونما حاجة إلى العلم والورق بمعناهما الإبداعي . وما من شك في أن الاكثريّة العظمى من الإنسانية إنما تفعل ذلك بالضبط . غير أن هذه الاكثريّة لا تهمها الكشف التي ما كانت الحضارة ممكنة بدونها ، والتي لم تأت إلا عن طريق القلم والورق على أيدي أناس كانت الكتابة لهم هي الشرعة الأساسية التي يميّزون بموجبها ، فليس غريباً أن نقول : إن حضارة الإنسان بدأت بالكتابة .

عندما أخذ الإنسان يكتب استطاع لأول مرة أن ينظر في أعماق نفسه وبالتالي في أعماق الإنسان الذي راح يصنع الحياة ، وفي أعماق العالم الذي هو مسرح هذا الإنسان ، ويطلبه بالحركة المستمرة ، فيزيائياً وذهنياً ، لكي تتراكم المعاني في وجوده ، وتتفتي عبثية الحياة .

فالكتابة الإبداعية هي مقاومة حسّ العبثية الذي يفرضه العالم على الإنسان في معظم أحيائه ، ومن هنا مشروعيتها وضرورتها ، ومن هنا قيمتها الثورية ، إذا كان لثورة عقل الإنسان المستمرة أن تضيف بهاءً مستمراً على

الوجود في عالم يعجّ بالتمزيق والفوضى . والروائي في المجتمع العربي يعرف هذه الحقيقة ، بل إن المجتمع إذ يقبل على كتاباته يطالبه دائماً بتذكرها ، ويتوقع أن يرى في ما يكتب انخراطاً عنيفاً في تجربة المجتمع ، بل في تجربة العالم بالذات ، ولن يرضى منه في النهاية بما هو أقل من ذلك .

فرانسواز غايار

أشكر جبرا ابراهيم جبرا على عرضه هذا الذي ذكرنا بقوة إلى أي حدّ يبدو الروائي مهماً طالما أنه يوضع نفسه عند مفصل التجريبتين الفردية والجماعية ، وكما أن وضعية الروائي تبدو صعبة في مجتمع صار معقداً ، متنوعاً ، سواءً أكان هذا في فرنسا ، أو في البلدان العربية . أشكر جبرا ابراهيم جبرا أنه ذكرنا إلى أي درجة من المهم للرواية أن تعيش كشكل مفتوح ، متسائل ، كمؤثر للمجتمع . وعلى الفور أعطي الكلمة لمتدخلين آخرين سيبدون ردود فعلهم على ما قيل .

عبد الوهاب مؤدب

إنني أعتقد أنه ما يجمع كثيرين من الأشخاص الموجودين هنا ، على هذا المنبر على أي حال ، إنما هو واحدة من سمات هذا القرن الكبرى ، أعني الاقتلاع ، الهجرة . وربما كان هذا هو الأمر الذي يستحق أن نسأله . فهنا أليبر ميمى ، تونسي الأصل يعيش في باريس مشاهد طفولته التي تبرز أكثر من غيرها في الكتابة ، ساحتها تونس . وما حضور هذه المشاهد في كتابته ، وما وضعية انتباهه في نهاية الأمر ، سوى واحد من الأسئلة التي تطرحها كتابته .

في الأيام الأخيرة انتهت من قراءة السيرة الذاتية لجبرا ابراهيم جبرا وعنوانها « البئر الأولى » . والنص يحكي ، بالتفصيل ، طفولة فتى مسيحي عشت في بيت لحم . جبرا ، في أيامنا هذه ، يعيش في العراق ، كما يعيش في نوع من البداوة العالمية ، الكوسموبوليتيكية . إذن هنا اقتلاع آخر يسألنا ، وربما يقترح واحدة من تساؤلات هذا القرن الكبرى ، اقتلاع لا يفوت الزمن الراهن أن يلتقطه في كثافته . أنا نفسي ولدت في تونس ، وأعيش منذ بعض السنين في باريس مقتلماً في الوقت نفسه ، بالنسبة إلى مكان ولادتي كما بالنسبة إلى لغتي ، حاملاً (كما كل واحد ، كما الاقتلاعين الآخرين ، اقتلاعي الشخصيين اللذين تحدثت عنهما ، اللذين تحدثا قبلي ، ويتبع كل واحد منهما إلى اقتلاع يحمل بدوره تساؤلاً) سؤالاً يفعل بقوة ويشكل يومي في هذا القرن ؛ أنا نفسي إذن ، أحمل سؤالاً حول اقتلاعي الخاص . أنا لا أريد هنا أن أتحدث عن المسائل الكبرى المتعلقة بالكتابة ، بالمشروع الروائي والمغامرة الروائية ، كموضوع وكمغامرة شكلية في الوقت نفسه . سأحاول ، في حيز تجريبي الخاصة ، أن أقوم ، مثلاً ، بتمرين يحمل دائماً خطورته ، تمرين تبادلية ، وموضوعة لبعض الأسئلة الكبيرة التي تشكل ، في الوقت نفسه ، تجريبي الحياتية التي لها آثارها على كتابتي ، وتسلسلية هذه الكتابة ، أركيولوجيتها . وسوف أكون شديد الإيجاز في قراءة هذا النص . إذن ، أنا أعيش في باريس منذ عشرين سنة ، واكتشف أن هذه الإقامة ليست سوى خيط عبوك في حبكة عتيقة . بعض الأجزاء تقاوم الاستنزاف ، فنطمسها ، نعاقبها ، لكنها تبرز من جديد . ويبدو لي أن الدولة المابعد - حديثة هي في طريقها للإذعان كمحمول لكتابة اسم العلم العربي الذي كان قد أعجى من قبل الدولة الكلاسيكية . ما طرد من أوروبا على يد إسبانيا فجر القرن السادس عشر يعود إليها عن طريق فرنسا في نهاية هذا القرن . ذلكم هو ، على أي حال ، الناتج غير المتوقع للعصر الكولونيالي . طلل الامبراطورية لا يبقى من دون أثر . فرنسا أعلنت نفسها سلطة مسلمة حين اضطرت لتسيير وإدارة شؤون أراضٍ ظلت متممة إلى العقيدة الإسلامية . وهذا البعد الذي تحول إلى بقايا ، هو الذي يسأل ، اللحظة ، فرنسا التي بات الانفتاح مصيرها ، عبر تجاوز ضواغظها .

بقايا الإسلام هذه تسلك طريقها إلى قلب فرنسا ؛ حكايتها لم تغلق ، إنها في صيرورة . كوضعية فرد رمى بجذوره في التاريخ . أحب أن أفكر بنفسى كحامل لذاكرة تحصى القرون . وهذه الوضعية تثري حتى أحاور الأماكن تبعاً للبقايا التي تفتح مغالبتها . عندما أتجاوز مع إسبانيا ، أرمم بقايا الأندلس ، بينما حين أكون في إيطاليا ، يأتي زهوي المتوسطي ليصل إلى بالغ نألقه . علاقة جسدية بالمناخات ، بالمواقع ، بالنصب ، بالأشخاص ، بالمطابخ ، باللغات ، إشارات تعرضني على أن أتذوق بينهم ما يوحد وما يميز ، كما لو أن التشابهات والتعارضات تعيش تنافسها داخل النوع الواحد . لقد بولغ في الفصل بين الضفتين ، بولغ في الحديث عن صرامة الإسلام ، بولغ في إقامة التعارض بين المخیالات ، بين الأساطير ، وبولغ في إبعاد الصحراء عن « دار الظلمات » في سبيل جعل كتابات كل ضفة غريبة عن كتابات الضفة الأخرى . ولكن من الممكن عن طريق الهندسة المعيارية التي هي مرآة للروح ، إجلاء المبدأ الجامع . والحال أن نظرة رزينة وغير متورطة بصورة جلرية ، نظرة غريبة يلقها ياباني أو صيني ، سيكون من شأنها أن تلاحظ من التشابهات ما يزيد على الفوارق ، بين ما بني حول ضفتي البحر المتوسط . ورغم اختلاف التسلسل والطقوس ، أفلم يكن « الحتم » يمد ظلاله الضبابية داخل المنظور المفتوح للحمامات الرومانية ؟ . أليس انطلاقاً من الملحوظ ذاته حاول الكائن أن يتأقلم مع المتطلبات المناخية بغية اقتراح حلول متشابهة سواء أكان ذلك في الدارة الرومانية أو في البيت العربي أو في قصور عصر النهضة ؟ . أليست الرجفة متشابهة حين تلتقط العين زرقة السماء في شرفة بهوروماني أو صحن عربي أو فناء إسباني ؟ . إن الهندسة تتجاوز أشكالها الخاصة بها . بما تظهره ، يمكن للهندسة أن تكشف عن المحتوى الذي تنخرط فيه ؛ بإمكان الهندسة أن تعطينا مؤشرات تتجاوز لتمتد على حضارة بأكملها . والتشابهات التي تظهرها يمكن استنباطها في مناطق مختلفة التعبير . إذن ، عبر تجميع العناصر الموحدة ، هل يكون ثمة معنى لعملية تنظر إلى العصر العربي الوسيط على أنه العصر الذي أوجد إرهابات فصل وسيط بين العصور القديمة وعصر النهضة ؟ . أفليس ثمة ، في تسلسل الأفكار والأشكال ، رجوع إلى العصور الوسطى في الكلاسيكية العربية كان هو الذي بشر بالإرهابات

الآغريقية - الرومانية للنزعة الإنسانية ؟ . ورغم التجليات المتميزة ، رغم خصوصية المنايع والنماذج ، أفليس ثمة استمرارية شعرية ، وتوافق روحي بين أراضى الصحارى وأول المتصوفة ؟ . أفلا يشكل ابن عربي حلقة ثمينة من أجل الوصول إلى موضوعة أفضل لدانتي ، ولا سيما ليوحنا الصليب وتيريز دافيدا ؟ . لقد بنى آسرين بلاسيوت كل عمله الفكري انطلاقاً من هذه الملاحظة التي استقى منها المواد التي مكنته من الارتياح لأحكامه المسيحية المسبقة . بيد أن مثل هذه الأحكام المسبقة ، والزمن وحده كفيل بنقضها ، ليس من شأنها أبداً أن تقلل من شأن هذه الملاحظة .

لقد تقدمت بهذه الأفكار السريعة والعامة من أجل تعزيز النقاش ، وأتوقف عند هذا الحد .

عبد السلام المصلي

سأتكلم عن بعض النقاط التي لا أعتبرها مناقشة أو اعتراضاً على ما أورده الزملاء وإنما تعبيراً عن آراء شخصية حول ما قالوه . لقد تكلم الزميل الأستاذ ميمي عن التضارب أو عن التكامل بين إرادة التمثيل والعمل الإرادي في كتابة الرواية وفي الإبداع . في اعتقادي أن العمل الإرادي هو الصورة التمثيلية للإبداع . الإبداع ينبثق بالدرجة الأولى عن عوامل تنسب إلى اللاوعي . فالعمل الإرادي هو الشكل بينما المضمون ينبثق عن اللاوعي . واللاوعي يتركز في اعتقادي في الصفات الفنية - ما نسميه المهبة الفنية للروائي مضافاً إليها التأثيرات بما حوله من عوامل تحيط به سواء كانت طبيعية أو سلوكية . لذلك فإنني أعطي الأهمية الكبرى في تأثير العمل الروائي للاوعي وللعمل الفني الإبداعي . الإرادة تأتي لاحقة لدوافع اللاوعي التي ذكرتها . هذا فيما يتعلق بالنقطة الأولى . هناك نقطة ثانية تتعلق بما ذكره عن الالتزام . أنا أرى ، وقد ذكرت في مرات كثيرة رداً على أسئلة طرحت علي ، بأن الفنان وبصورة خاصة الروائي لا يمكنه في العصر الحاضر إلا أن يكون ملتزماً . حتى أولئك الذين

يَدْعُونَ بأنهم يدعون الفن للفن لا بد أن يلتزموا بقيمة ما ، لأن الحياة الحاضرة تحمل لهم مشاكلهم الخاصة ومشاكل الآخرين ليلاً نهاراً تدق عليهم أبواب منازلهم عبر الإذاعات والتلفزيون والكلام والمخالطة . . . كما عبر الاتصالات السريعة بين جوانب العالم .

بالطبع كل إنسان يتأثر بما حوله وما يسمعه وما يعانيه ، ولكن الروائي بقدرته الإبداعية لا بد أن يخلق متأثراً بما هو معرض له . فهذا هو الالتزام . في الحديث النبوي الشريف تلك الكلمة : « من رأى منكم منكراً فليغيره بيده ، فإن لم يستطع فبلسانه ، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان » . والروائي ، وكل كاتب ، يحاول تغيير المنكر الذي يحيط به بلسانه ، أعني بقلبه . وهو وسط بين من يغير بيده ومن يغير بقلبه . وربما ، كما نعلم ، كان للكلمة أثر أقوى من أثر فعل اليد في عصرنا الجاضر . نحاول كلنا في هذا العصر ، نحن كروائيين أقصد ، أن نغير ما نستكره فيما حولنا . بالطبع ، الإبداع الروائي ليس كله محاولة تغيير . هناك محاولات تغيير ومحاولات تعبير . والتعبير قد يكون كذلك بقصد التغيير . على كل في الناحية الالتزامية التي تحدث عنها الأستاذ ميمي أقول إننا نحاول كلنا أن نعمل ما في جهدنا . يمكن بفعل العوامل المحيطة بنا أن نكون مختلفين ، نحن الشرقيين أو نحن العرب ، عن الغربيين أو عن الفرنسيين . نحن قد نتعرض لبعض المضايقة ولكننا مع ذلك نجاهد ونعمل بقدر ما نستطيع ، أقصد نكتب بقدر ما نستطيع محاولين التغيير بنياتنا الحسنة . ولكن أنا شخصياً أقول : نحاول وإذا لم نستطع ، إذا حالت بيننا وبين ما نريد الظروف ، ربما نسكت . ولكن الذي نلاحظه في الغرب رغم أن الدوافع أو أن الظروف تعتبر أكثر ملاءمة للتعبير الحر ، نلاحظ بأن الروائيين الغربيين قلما يعملون لتغيير ما هو مستنكر . فأصحاب السلطان كما نعرف قد يكونون حاملي السلاح وقد يكونون مليئي الجيوب . نحن نحاول أن نتحدى حاملي القوة البدنية بينما حاملو القوى المالية والاقتصادية في الغرب لا يجدون من يعارضهم ، أو قلما يجدون من يعارضهم بين الروائيين في الغرب . هذه نقطة تثريني في الحقيقة . الكاتب الغربي أو الروائي الغربي كثيراً ما يشوق القارئ إلى هذا المجتمع الاستهلاكي الذي حمل شروبه إلى العالم وأقام امبراطوريات

اقتصادية تستعبد نواح كثيرة من عالمنا بقوة المال لا بقوة السلاح . نحن ربما سكنتنا أو ربما خفت صوتنا فنحن ملومون لهذا . ولكن غيرنا فيما أعتقد ملوم أكثر بسبب تواطئه وبسبب عمالاته أصحاب السلطة غير البدنية أو في السرير معهم أو في السكوت عنهم . هذا الذي أريد قوله عن الالتزام وعما قاله الأستاذ ميمي .

في بعض التعليقات على ما قاله زميلي الأستاذ جيرا . فانا معه في أننا مدينون لكتاب الغرب وللفرنسيين بالدرجة الأولى ثم للكتاب الروس وللكتاب الأنكلوساكسونيين في هذا الشكل الإبداعي من أشكال الأدب ، أعني الشكل الروائي أو الفن الروائي . وأقول لكم إنني أعتز بفضلكم هذا . ولكن اعترافي لا يخلو من قليل من الأسى . ذلك أنني أشعر بأنني خرجت عن طبيعتي في سلوكي السبيل الروائي على الرغم من كوني معتبراً من المبرزين في القصة والرواية . لماذا ؟ . لأنني فيما أعتقد وفيما أحس ، أرى أن الرواية هي بدعة على الطبيعة العربية . العربي في أصله مجبول على تصديق ما يقال له وما يكتب . أما ما يتخيل فهو لا يتقبله بطبعه . ربما تروى له أكاذيب يصدقها . الأساطير التي كان يعتقد بها أجدادنا الأولون كانت أساطير ، نحن نراها كاذبة ولكن من كان يسمعها كان يتقبلها على أنها حقيقة واقعة . يروون ، كما يقول ابن خلكان ، أن الحافظ السلفي دخل مسجد البصرة فرأى أناساً يتحلقون حول الحريري مؤلف « المقامات » (والمقامات كما تذكرون هي أول الأشكال الفنية المعترف بها أدبياً من النخبة المثقفة ضمن إطار اللون القصصي في الأدب العربي) ، رأى الناس يتحلقون حول هذا الرجل فسأل : من هو هذا ؟ قالوا له : إنه الحريري يلقي على الناس أكاذيبه فيكتبونها . فلم يعرج عليه بل نظر إليه مستكراً . هذا يعني بأن كلمة « أكاذيب » أو ما نسميه الآن « تخيل » لم يكن مقبولاً من النخبة المثقفة ومن عامة الناس . حتى حكايات السندباد لم تقبل كروايات متخيلة ، بل قبلت كأنها حقائق واقعة . بينما الرواية الحاضرة أو الرواية كما وصلتنا فقد لا يعتقد القارئ أنها متخيلة ، حتى أننا نضطر في بعض الأحيان أن نكتب في مقدمة الرواية : « هذا العمل كله متخيل ، إذا صادف ما يوافق في الواقع فهو مجرد مصادفة لا علاقة لها بالواقع » . إن هناك فوارق بين نظرة العربي الأصلية إلى الرواية ونظرة الغرب إليها . نحن قبلناها سيراً وراء الغالين عسكرياً واقتصادياً

وثقافياً . هذا رأيي الخاص وقد قلت في إحدى المرات أني لو وجدت في عصر غير هذا لظهرت موهبتي الأدبية في غير الرواية . ولكنني اضطررت إلى إفراغ إبداعي الفني في هذا الشكل لأنني أعيش في جو يفرضه علي . أريد أن أعلق كذلك على وظيفة الروائي أو مهمة الروائي في التغيير أو التحويل : يؤخذ علينا أننا لا نكتب إلا عن المآسي أو عن المزعجات . وقد قيل لي مرة من أصحاب النفوذ بأنني أكتب متقداً ولا أرى الأشياء الحسنة فيها يؤديه ، وذلك تعليقاً على روايتي « المغمورون » . قلت له إن أصحاب النفوذ قد احتلوا هذه المراكز ليؤدوا ما هو حسن فإذا أدّوه فقد قاموا بواجبهم . أما إذا لم يؤدوه فعلينا نحن أن نبين ما أسأوا به . هذه ناحية ، والناحية الأخرى أن الأمم السعيدة لا تاريخ لها ولا روايات لها . فنحن في الواقع كروائيين وكمبدعين أدبياً لا نستطيع أن نبدع ما يشوق وما يغري وما يثير وما يفيد إلا إذا نهينا عن النقاط التي نرى فيها بعض الانحراف عن الطريق السوي . هذا ما أردت أن أعلق به كأراء شخصية على ما تقدم به زملائي الأفاضل ، وشكراً .

مطاع صفدي

الحقيقة أن الزملاء الذين سبقوني تحدثوا عن نواح كثيرة مشتقة من تجاربهم في الكتابة . وكان حديث الأستاذ جبرا مهماً بتجربته كروائي تارة وكناقد تارة أخرى ، وربما تغلبت شخصية الناقد على شخصية الروائي حتى في هذا الحديث . فقد كان يشرح ما يكتب أو يبرر ما كتب ويرد على ما وجه به أحياناً من بعض الانتقادات ، من حيث إن كتابته أقرب إلى الكتابة الواعية أو المفكرة إلى حد ما ، أكثر منها تلك الكتابة الوصفية المباشرة . ونحن أكثر من عانى الكتابة في جيلنا كان هذا النقد يوجّه إلينا باستمرار . إننا نكتب كمثقفين أكثر مما نكتب كمعانيين ، وأن الفكر يتغلب على كتابتنا الفنية بحيث تبدو أحياناً وكأنها مقالات مكتوبة بشكل روائي أو بشكل فني . هذا النقد شيء مهم واعتقد أنه كان عاملاً إيجابياً أكثر من كونه عاملاً سلبياً . ذلك أننا ما زلنا حتى الآن ننشد

تلك الكتابة الفنية التي تعتبر كزهرة تنبت عن كرم من الثقافة ومن معاناة الثقافة . إن الإبداع هو زهرة الثقافة ولا يمكن أن يأتي عن غير طريق الثقافة . وباعتبار أن جيلنا كان ينهل من موارد ثقافية كثيرة ، وكان أهمها ولا شك الثقافة الفرنسية خاصة بالنسبة لبلاد عربية كثيرة منها سورية ولبنان وبلاد المغرب العربي ، فإن الثقافة الفرنسية كانت مورداً أساسياً لهذا الجيل الذي يكتب الآن في ساحات كثيرة وفي أنواع كثيرة ، من السياسة حتى الأدب الروائي حتى الشعر والقصة والمقالة أيضاً . بمعنى أنه لم يكن ثمة سبيل لبروز كاتب حقيقي دون رصيد ثقافي .

لكن المشكلة أن الكاتب هنا يعاني من قصور أحياناً في تحويل هذا الخزين الثقافي إلى قدرة إبداعية ، إلى كتابة مثيرة للحس قبل أن تكون مثيرة للفكر . والرواية العربية في هذا العصر تراوحت ما بين جناحين منفصلين إلى حد ما . جناح نلعم من خلاله تجربة شمولية لدى الكاتب تتبع فيها تيارات فكرية عالمية وأحاسيس شخصية ومعاناة تجربة على مستوى الوسط الذي يعيش فيه هذا الكاتب ، وجناح آخر نلعم فيه كتابة عادية لفظية تنتج من بعضها بعضاً ، أي أن اللفظ يحير اللفظ والصورة تهر الصورة ، وتكون كتابة مسطحة وعارية عن أي بعد ، وأحياناً يأتي صاحبها بما يريد أن يغلفها به من زخرف يستعمله من تشكيلات التيارات النقدية السائدة أو المستوردة أحياناً عن طريق ترجمات سيئة ، يرمينا بهذا الصنف من الكتابة الروائية على أنها عمل فني مختلف . هنا أريد أن أخرج على هذه النقطة التي عرض لها صديقي الأستاذ جبرا عن كون الشخصية الروائية شخصية مختلفة . عن كون الشخصيات التي تُكتب رواية هي شخصيات مختلفة . فهل هذا الاختلاف يعني امتيازاً ، أو أنه خصوصية ؟ . إن الأدب الرديء يمكنه أن يقدم أحياناً خيالات مَرصية غير قابلة لأن تستنطق أو أن تكون رداً حقيقياً على أسئلة الرواية المعاصرة . ومع ذلك يمكن أن تنعت بأنها مختلفة . فالاختلاف مفهوم واسع وعريض وتهتم به الفلسفة المعاصرة اليوم وخاصة لدى جيل دولوز وديدا وحتى طبعاً فوكو ، وهم يعانون من هذا المفهوم الذي لا يزال مهما قيل فيه هو هو الاختلاف . مهما كتبت عن الاختلاف سيظل أمامك مجال لأن تكون مختلفاً عما كتبه أنت نفسك . بالنسبة

للكتابة الروائية المختلفة هل هي مختلفة لأنها ممتازة ، لأن لها ذاتية خاصة ، لأنها تطرح ما لا تراه التجربة المباشرة ؟ . هل هي تفتح فعلاً أمام القارئ أفقاً تعرفها ولكنه لا يتبينها التبين الصحيح ؟ . هل تزيده غنى نفسياً ؟ . هل تعمق لديه إحساسه ببعض القيم وبعض المفاهيم ؟ . هذا الاختلاف هو المنشود ، أم الاختلاف الذي يحاول أن يدمر أبسط معقولات النص الكتابي ويدفع به إلى اللامعقول (ليس اللامعقول بالمعنى الفلسفي ولا بأي معنى من المعاني ولكنه اللامعقول اللامفهوم نهائياً واللامقدر والعاجز عن إثبات ثمة دور له في مجال الفعل الروائي الحقيقي) أقول هذا وأنا أحاول أن أثير مسألة المثاقفة . مرة كتب أحد الروائيين الفرنسيين وهو فيليب سولرس رواية جردها من كل مقومات الرواية أو الحدث القصصي . جرّدها من البطل ، من الزمان ، من المكان ، من الحدث ، جرّد النص حتى من النقاط والفواصل وكتب كتابة مسترسلة هكذا ألفاظاً لا يمكن أن تحدّها أية حدود معينة أو قابلة للتأطير . أخذها بعض كتابنا الشباب في بلادنا العربية ، أخذوا هذه القصة نموذجاً وراحوا ينسجون على منوالها . وتنزل إلى الأسواق الآن كتابات من هذا النوع تريد أن تقول إنها كتابات مثقفة ومختلفة ، وأنها فعلاً تتأثر بالعصر وأنها تضع نفسها ما يمكن أن نسميها بـ « الخط الأول من الكتابة المتقدمة » وتحاول أن تسمي نفسها أيضاً بالكتابة التي تدمر أيضاً الكتابات التي لا تسير على منوالها . فلذا الاختلاف مفهوم واسع ويجب أن نعود إليه في مجال النقد لنستطيع أن نعطي المضمون الذي يجعلنا نقرب من مجال المثاقفة الحقيقية بين ما نكتب وما نقول اليوم وبين اللحظة العصرية التي نمت إليها .

ديديه ديكوان

بفعل عملي في « جمعية أهل الآداب » أعتقد أنني قد لا أملك صورة فوتوغرافية تنبع من الذاكرة ، لكني أملك صورة فورية لما هو وضع الروائي في المجتمع الفرنسي اليوم . وعبر عملية استنباط ، لأن لدينا - بالتأكيد - اتصالات مع جميعات شقيقة ، يمكنني أن أملك أيضاً صورة فورية تتم عن وضع الروائي

في المجتمع الغربي الراهن . وهذا الوضع ليس ، في نهاية التحليل ، وضعاً مفرحاً ؛ ليس معنى هذا أنني أريد هنا إشراككم في قلقي ، ولكن أمام إصغائي لمدخلات أصحاب الثقافة العربية الذين عبروا عن أنفسهم هنا ، داخلني شيء من الإحساس بالسعادة ، وغرقت في عالم يتحدث فيه الناس ، أخيراً ، عن ذلك الشيء الذي أحبه جداً لا نهاية له : أعني الرواية والأدب . وقلت لنفسني : إن من حظهم أنهم قادرون على قول هذه الكلمات . هل بوسعنا نحن ، معشر الروائيين الفرنسيين ، أن نقول الكلام نفسه ؟ . أخشى ، لسوء الحظ ، أن يكون جوابي : لا . وذلك للسبب التالي : إن الروائيين سواء أكانوا فرنسيين أو أوروبيين أو عرباً ، أو غير ذلك ، مهمتهم على الدوام ، مهمتهم التي حلّموا بها دائماً والتي أرادوها بشدة وضراوة تكمن في تغيير المجتمع ؛ لأن لديهم - وهذا صحيح - في مكان ما ، بشكل لا واعي ، رغم أنفسهم وفيها وراء ذواتهم ، نوعاً من الحكمة . ومن الصحيح أنهم ، على مر العصور ، تمكنوا من أن يكون لهم تأثير على المجتمعات التي طلّعوا منها . ولكن اليوم يخامرني ، لسوء الحظ ، فيما يخضنا نحن على الأقل ، انطباع بأن الروائيين ليسوا هم الذين يغيرون المجتمع اليوم ، ولو قليلاً ، بل إن المجتمع هو الذي يغير الروائيين . الذي يتغير هو وظيفة الروائيين وشخصيتهم . وأود هنا ، بكل بساطة ، أن أعطي رقمين يدلان دلالة حاسمة على هذا التبدل . لقد قال السيد ألبير ميمي منذ ساعة أن مسؤولية الضرب يجب أن تحمّل للجلاّد لا للمضروب ، وهو عوّق في قوله هذا ؛ بيد أن الرقمين اللذين أود إعطاءكم إياهما سيظهران الوجه الحقيقي للجلاّد في أيامنا هذه : إن حلقة تلفزيونية تعرض مساء عند الساعة الثامنة والنصف وتُدوم (52) دقيقة ، وقد تكون ذات قيمة عالية على أي حال ، ستجتمع من حول الشاشة الصغيرة أحد عشر مليون متفرجاً . أما الكتاب الذي قد تكون له قيمة الحلقة نفسها إن لم يبقها قيمة ، فلن تكون له سوى حياة تقريبية ، وأحدثت هنا عن الطبعة الأولى بالطبع ، حياة تتراوح بين ثلاثة وستة أشهر ، وسيجمع من حوله عدداً من القراء ، إن بلغوا خمسين ألفاً فسيعتبر نجاح الكتاب كبيراً . أحد عشر مليوناً من جهة وخمسون ألفاً من الجهة الثانية . وإنني لأعتقد أن هذا الأمر يدعونا إلى تفكير عميق حتى ولو كان قصيراً : إن وسائل الإعلام ، ومنها

التلفزة، كان مبرّر وجودها الذي مارسه لفترة من الزمن طويلة، أن تقدم كشفاً بما هو الفن - ولست أتحدث عن الأدب فقط بل عن الفن بشكل عام - . ولكن اليوم ها نحن نجد أن الفنانين يستولون على هذه الوسائل، ليس من أجل الحديث عن أعمالهم الفنية، بل لمجرد أنهم إذ يشاؤون لأنفسهم أن يكونوا أفراداً منخرطين في حياة المدينة وفي المجتمع الذي هو مجتمعهم، يحتاجون لأن يعبروا عن أنفسهم. لكن لا يرون هذا. إنه لمن المشروع التعبير عن النفس أمام خمسين ألف شخص إن اشتروا كتبهم سيكونون بالفعل قد اكتسبوا نصفهم، لكنهم باتوا راغبين في التعبير عن أنفسهم أمام عدد لا يقل عن أحد عشر مليون مواطن، لديهم رسالة يوصلونها إليهم، وحوار يقيمون معهم. وأنا أعتقد، كما ترون، أن ما يفرّق الآن - والآن فقط للأسف، لأنني أخشى ألا تكون الظاهرة سوى فقاعة صابون عجيبة - ما يفرّق الآن وبشكل جذري بيني كروائي ذي ثقافة فرنسية وبين الروائيين ذوي الثقافة العربية الموجودين هنا على هذه المنصة وفي هذه القاعة، هو هذه المشكلة الأساسية، وأنا أعتقد أنكم في العالم العربي ما زلتم قادرين، بعد، دون أيما خجل، على لفظ كلمة «رواية» وأن تسموا أنفسكم روائيين؛ وأنه في حضارة السلمي - البصري (التي لن أنكر أن لها مزايا كبيرة) التي هي حضارتنا، بات ينبغي أن يلصق باسم الروائي لقب روائي - كاتب سيناريو، روائي / سينمائي، أو كما يقال اليوم روائي متلفز أو روائي فيديو.

كنت أقول في نفسي إنه ربما كانت هناك أمور كثيرة أتعلّمها عن قراءة الأدب الروائي العربي الذي يؤسفني أنني لا أستطيع قراءته بلغته الأصلية، لكي أتنبّه الآن، بعد أن استمعت إلى كل ما قيل من على هذه المنصة أنه سيكون لدينا - «نا» هذه تجمع معي أبناء الثقافة الفرنسية من قراء وغير قراء الكثير مما نتعلّمه من قراء الثقافة العربية الذين لا يزالون يعرفون أن بإمكان الرواية بعد أن تكون شيئاً جميلاً، خطيراً - أقول هذه الكلمة بمعناها الأكثر عمقاً - : شيئاً حيوياً.

فرانسواز غايار

افتتح النقاش عبر طرح السؤال التالي : هل الوضعية التي وصفها ديديه

ديكوان تختلف كثيراً بين كل من الثقافتين ؟ .

عبد الوهاب مؤدب

لكي أجيب على ما يقوله ديبديه ديكوان أقول إن وضعية الروائي العربي هي بكل تأكيد مختلفة ، لكنها ليست بأي حال باهرة . علينا ألا نفرق في الحلم . فالحال أن العديد من المكتسبات الأساسية التي حققها الروائي هنا في فرنسا لا أثر لها في العالم العربي . فمسألة حقوق الكاتب مسألة إشكالية . ويُنى النشر نفسها ، والوضعية الاجتماعية للكاتب ، والمجتمع نفسه . . بل وإن اتحادات الكتاب في العالم العربي كلها ، كلها تقريباً باستثناء اتحاد المغرب واتحاد دولة الامارات ، ترتبط بالدول . . . ويكنكم أن تصوروا ما يترتب على هذا . . .

جبرا ابراهيم جبرا

أنا أشكر الأساتذة المعقنين لأنهم في الواقع وضّحوا الكثير مما قلناه بدون وضوح ربما ، وأضافوا إليه . أريد أن أعلق بكلمة على ما تفضّل به أخي الدكتور عبد السلام العجيلي حول حكاية الحريري والقصة التي يقول إن ابن خلكان رواها عن شخص قالوا له إن هنا رجلاً يروي الأكاذيب فانصرف عنه . الذي يجب أن نذكره بشأن هذه الأكاذيب أن الأكثرية من الناس كانت تصغي إلى هذه الأكاذيب . ولذا وجدت « ألف ليلة وليلة » وهي ما كان لها أن توجد لو لم تكن تصدقها أكثرية أقول إنها ساحقة لأن الأدب العربي كان دائماً أدب العامة . والحريري نفسه أخذ مواضيع شعبية ولكنه كتبها بلغة كانت حتى الخاصة تمجدها صعبة . كان لا بد من وجود ذلك القاص الراوي الذي يستطيع أن يخاطب الناس ، أن يتحدثهم عن « أكاذيبه » بلغتهم . فوجدت « ألف ليلة وليلة » وإن لم يعترف بها نقادنا قبل مرور ثمانمائة سنة على وجودها . وكان لها أن تلعب دوراً كبيراً في إنعاش الفن الروائي في أوروبا بعد ترجمة أنطوان غالان . وكان لنا نحن والحمد لله أن نعود إليها فتكون مؤثراً كبيراً في الفن الروائي العربي اليوم . إذن العرب بالفعل كانوا ينصرفون عادة عما يسمونه خيالاً لأنهم يريدون الأخبار ،

والأخبار كانت هي الصبح ، هي الصديق . لكن في الواقع كان دائماً في نفس العربي شأنه في ذلك شأن كل إنسان في أي منطقة من العالم التوق إلى ما هو متخيل وما هو غريب وما هو في الواقع حلمي يعبر عن أعمق ما في الإنسان من صيوات . وكانت حكايات ألف ليلة الرائعة وكان لها أن تنتصر ولو عن طريق الروائيين العرب اليوم .

وأشكر لأخي الأستاذ مطاع صفدي أنه وسّع موضوع « اختلاف الشخصية » ولم يكن لي أنا أن أتوسع فيه لأنه كانت عندي نقاط عديدة أذكرها . المهم هو أن هذا الاختلاف الذي نريده ، أي الذي نريد أن نراه في شخصياتنا هو الاختلاف بالوعي ، بنوع الوعي ، بعمق الوعي وما يحتاجه الوعي من استرخاء للثقافة والمعرفة والتجربة . فالاختلاف مهم على أن يكون اختلافاً بالوعي .

لقد أذهلني ، وهذا الشيء يجب أن أعترف به ، ما قاله الأستاذ ديدويه ديكوان عن أرقام مشاهدي التلفزيون وأرقام قراء الكتاب . نحن نعاني بالضبط من نفس الشيء في العالم العربي . أنا دائماً أقول : من سوء الحظ أن التلفزيون أتى إلى العالم العربي مبكراً ، قبل أوانه . جاء في الوقت الذي كان الكتاب العربي قد بدأ ينتعش فيه حيث بدأ يُقرأ على نطاق واسع وبدأت آلاف النسخ تطبع بدلاً من مئات . في تلك اللحظة الحرجة والمهمة ، جاء التلفزيون وجاء ببرأجه ومعظمها سقيم ، وقتلت الوقت الذي كان يحتاجه العربي للقراءة ، قتلته في مشاهدة التلفزيون . ولكن عزاءنا الوحيد إن كان ثمة عزاء هو أنني ألاحظ أن من يشاهد التلفزيون نادراً ما يناقش ما يشاهد ، لأن المشاهدة في معظمها سلبية يخلد فيها المتفرج فيها بعد إلى النوم ، في حين لا أزال أرى أن ما يقرأ يناقش ولذا فللموقف إيجابي بالنسبة للموقف الآخر السليبي . نعم ما يقرأ يناقش ، فإذا كانت هنا خمسة آلاف نسخة من الكتاب قرأ فإني أعتقد أن هناك ربما عشرين ألفاً يناقشون ما يقرأون . ولنا عزاء في ذلك . ولعل في ذلك دفعاً بالاستمرار في هذا الاتجاه الروائي .

متدخل من القاعة

لدي سؤالان أطرحهما على الجمهور كما على الكاتب . السؤال الأول يتعلق بمكانة الكاتب، عربياً أو غربياً، - وأعتذر عن استخدام هذا المصطلح - ، في مختلف المجتمعات . لكنني أعتقد أن ثمة مبالغة في الرغبة بإعطاء الكاتب مكانة الناطق باسم مجتمعه . إنه أمر لا أوافق عليه . وأحب أن أطرح السؤال : هل واقع أن المثقف يلعب دوراً هاماً في الوضعية الراهنة للمجتمعات العربية هو الذي يسمح لهذا الكاتب بالزعم بأنه الناطق باسم المجتمع ، أي الشخص المنتطح لحلّ المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ... هذا بينما نلاحظ في البلدان الغربية تبسيطاً لموقع الكتابة . . هل الكاتب العربي ، بفعل الموقع الاجتماعي الذي يحتله في البلدان العربية ، بإمكانه أن يكون الناطق الرسمي باسم مجتمعه ؟ . ترى ألا ينبع من هذا سؤال ثان حول التعددية الثقافية : هل إن أهل الأدب يفهمون التعددية الثقافية على أنها تشريع لانتهاج ثقافي ؟ على سبيل المثال : انتهاج لتقاليد يونانية - رومانية وعربية ، أم يفهمونها على أنها شتات من ثقافة تأتي من هنا ومن هناك ، من أجل إيجاد تحديد أفضل للذات فيها بعد - الحداثة ؟ .

البر ميمي

ومع هذا فإنني شددت كثيراً على فكرة أن الكاتب ليس ناطقاً رسمياً ، بإرادته . ليس ثمة هنا أي نوع من الرؤية الميتافيزيقية . فقط حين تفحص الظاهرة الأدبية في أواليثها ، يتبين أن الكتاب - أرادوا ذلك أم لم يريدوه - ولا ينطبق هذا على كاتب واحد . . بل إننا إذا نظرنا إلى غالبية الكتاب في مجتمع معين ، إذا جمعنا نصوصهم ، وإذا قمنا بما يسمى بالتعابير السوسولوجية - لأنني أستاذ سوسولوجيا - بإجراء تحليل للمضمون ، أي استخلاص الموضوعات الرئيسية تبعاً لتقنية الاستقصاء البسيطة : بأن نفرش الموضوعات على أعمدة ثم نمود ونقارب بينها ، إذا فعلنا هذا لتبين لنا في نهاية الأمر أن الكتاب في مرحلة معينة ، في مجتمع معين - شاؤوا هذا أم أبوه - هم أكثر كشفاً من علماء المجتمع وعلماء النفس أو من الفلاسفة مثلاً . سيتبين لنا أنهم في الواقع قد رسموا صورة

تقريبية لمجمل البيئة التي يعيشون فيها . وأضيف هنا أمراً ثانياً يبدو لي شديد الأهمية : في مكان ما - لم أعد أذكر أين - حدث لي أن قلت إن الثقافة - أنا أيضاً حاولت أن آتي بتعريفي للثقافة قبل حسين عاماً تقريباً - ، قلت إن الثقافة هي مجموع الإجابات التي تقدمها مجموعة بشرية معينة لإزاء شروط وجودها . وهذا الكلام ينطبق على كل شيء بدءاً بالتقنيات الأكثر بساطة . فمثلاً نجد مجتمعاً من مجتمعات الأسكيمو يصنع أداة للصيد : هذه الأداة هي جواب ثقافي بالمعنى التقني . أسلوب الصيد ، وطريقة الوضع مثلاً هما أيضاً جوابان ثقافيان تأتي بهما مجموعة من البشر في مواجهة شروط العيش . ولكن ينضاف إلى هذا أن الإنسان ليس كائناتاً بيولوجياً فقط ، بل إن له حياة تخيلية ؛ وأنتم تعلمون جيداً أننا ، في العمق ، نعيش بقدر ما نحلم ، أو نحلم بقدر ما نعيش . والكاتب هو الذي يعبر عن الحلم ، وليس هذا من قبيل الخيلاء ، وليس في الأمر تأكيد فضائحي ، وليس الأمر رسالة ما ولا يبرقاً نحمله . . وهذا الأمر ينطبق على الفنان بشكل عام ؛ والأمر نفسه بالنسبة للرسم والموسيقى ؛ ولكن يحدث أن الكاتب يستخدم الكلام ، وهو بالتالي يكشف ، بشكل من الأشكال - عن تلك الحياة الثانية ، عن تلك الحياة - الملجأ ، عن الحياة التخيلية التي يمتلكها الأفراد والجماعات . مما يجعلنا نعثر هنا دائماً ، إذا شئنا أن نفهم مجتمعاً ما ، إذا شئنا أن نفهم حقبة ما ، إذا شئنا أن نفهم عرقاً أو شعباً ، وإذا ما توجهنا شطر الكتاب نعثر على المرأة ، نعثر تقريباً على مجمل الأجوبة الثقافية والتقنية ، الموضوعية سواء في وصفها للعادات أو للصراعات ، لكل ما تراه هذا المرأة ، وما تتخيله وما تفرزه على الصعيد التخيلي . هاكم الكيفية التي أفهم الأمر بها . وها أنتم ترون أن المسألة في الوقت نفسه شديدة التواضع ، وليست على مثل هذا التواضع في آن . لكنني أعتقد أن فهم الأمر ينبغي أن يجري هنا : سواء أشتنا ذلك أم أيناها ، نحن حملة رد الفعل ، نحن « المترجمون » لمجمل اتهامات معاصرنا . ويشمل هذا الكلام كل الكتاب ، من الكاتب الأكثر وضاعة ، وسواء أكان ناجحاً أو فاشلاً ، حتى أكبر الكتاب . ليس ثمة هنا توزيع للميداليات . . بل وددت بذلك أن أقول فقط إن الكاتب ، بل المعاني التقنية أو التحليل - نفسية - إذا شئتم - هو شخص يجتاز بسهولة إلى حد ما عتبة

اللاوعي ، حتى ولو لم يكن يفعل هذا متعمداً .. وذلكم ليس إلا دليلاً على هشاشته .

عبد السلام المجيلي

تعقيباً على ما قاله الأستاذ البير ميمي ، كما على السؤال المطروح أقول : لقد ضرب لنا الزميلان الأستاذ ديكون والأستاذ جبرا مثلاً على قيمة الروائي في مجتمعه وفي حضارته ، حيث أورد لنا السيد ديكون رقمين ناظرين وحقيقتين وصحيحين ؛ ثم أتى الأستاذ جبرا وأعطى روحاً لهذين الرقمين . نحن نعيش في عصر علمي ، عصر يمكننا أن نقول إنه علمي وبمجرد ، عصر الإحصاء الذي باتت فيه الأرقام صادقة وناطقة . لكن الأرقام ، مع الأسف ، خالية من الروح . ونحن ، معشر الروائيين ، نحن الذين نعطي للأرقام روحها ، مهما كانت صادقة . وإذا استطعنا أن نمثل على ذلك نقول إنه إذا كانت الحضارة تتألف من جسم ومن نفسي أرواح ، فإن العلم وأرقامه هما الجسم ، أما الأدب والرواية فهما الروح . مثلاً يمكن للقارئ أن يعرف ما شاء من معلومات عن سورية من خلال كتب التاريخ وكتب الجغرافيا ، لكنه لا يستطيع أن يعرف السوري العربي إلا عن طريق الإبداع الروائي . هذا ما قاله لي ، في مرات عديدة ، أناس يعرفون الكثير من المعلومات الجغرافية والتاريخية عن سورية ، لكنهم دهشوا حين قرأوا بلغة أجنبية بعض ما ترجم لي ، فتساءلوا : هل حقاً إن الإنسان العربي يتمتع بمثل هذه الميزات ؟ . إذن ، نحن الروائيين ، نحن نرسم صورة الحياة ، لكننا ، وكما قال الأستاذ ميمي ، لا فخر لنا في ذلك .. ولا نتفاخر به ، نقول فقط إننا نحن من يعطي الحياة للمعلومات والأرقام الجامدة . وتلكم هي قيمة الروائي في عصرنا هذا وفي كل عصر .

أحمد المديني

أنا لا أملك سؤالاً محدداً . لكنني أرى أنه من الغريب والمتناقض ، بل ومن الكئيبي حتى أن نسمع شخصاً يدير مجلة تريد لنفسها أن تكون طليعية هي مجلة « الفكر العربي المعاصر » وأعني به صديقي وأستاذي بمعنى من المعاني ، السيد مطاع صفدي ، الذي سبق لي حين كنت في الخامسة عشر من عمري أن

قرأت كتاباته خلال تلك المرحلة ورواياته ، وطالعت أفكاره وكتاباته التي كانت بمعنى ما تتجه انجهاً طليعياً ، أن نسمعه يقول منذ لحظة كلاً ما يخلط فيه كيفما اتفق بين المصطلحات كما بين أسماء أشخاص كلريدا ودولوز وفوكو . . .

لقد تحدث جبرا إبراهيم جبرا عن مفهوم مختلف كل الاختلاف : تحدث عن مفهوم الشخصية في الرواية ، عن خصوصية الشخصية وموضعها . ولكن ها هو الأستاذ مطاع صفدي يقودنا في اتجاه مغاير تماماً . ولكن يبدو أن لديه في ذلك أسبابه . إذ كان ذلك الاتجاه ذريعتا للتصدي للكتابة ليست كتابته ، كتابة لا يبدو معجياً بها . هذا من حقه على أي حال . صحيح أنني لا أريد أن أقول إن السيد صفدي ، عبر وضعه للحدود والحواجز والأسيجة ، إنما يريد أن يفرض نفسه كدركي للعمل الروائي ، لكن ، مهما يكن ، فإن على لقائنا هذا أن يقودنا مباشرة إلى مجابهة ، طالما أن الكتاب العرب الموجودين ها هنا لا يتمتعون جميعهم إلى جيل واحد بعينه . . بيد أن على المجابهة ألا تكون فولكلورية ، سواء أقامت بين الكتاب العرب ، أو بيننا وبين أصدقائنا الفرنسيين الذين لا شك أنهم قد جاءوا إلى هنا قصد معرفة شيء عما جاء الروائيون العرب ليقولوه لهم . . فسمعوا هؤلاء يقولون إن الرواية بدعة وإن الكاتب ضد المنكر ، وهو ما صمغ آذاننا طوال قرون من الزمن طويلة . إنه أمر بالغ الغرابة والكآبة . . ولذلك أتوقع تفسيراً من جانب صديقي السيد صفدي ، لأني لا أريد أبداً أن أصدق أنه يضع نفسه ضد تيار الكتاب العرب المعاصرين ، وهو الذي كثيراً ما تمسك بالطلعية وبالحدأة وبغيرهما من القيم .

مطاع صفدي

أعتقد أن المناقشة بدأت تصبح جدية . فالأخ أحمد صديق عزيز وحاول أن يفهم على طريقته ، كما حاولت أنا أيضاً أن أفهم على طريقي ما قاله الأستاذ جبرا ، وهكذا درنا في شبه حلقة أرجو ألا تكون حلقة مفرغة . فانا اعتمدت على ما قاله الأستاذ جبرا حول أن على الشخصية الروائية يجب أن تكون شخصية مختلفة ، ثم تطورت من اختلاف الشخصية الروائية إلى اختلاف الرواية بالذات ، وعرجت أخيراً على تيار يريد أن يتشبث بمفهوم الاختلاف ليجعل له

مضموناً مخالفاً أيضاً لما هو مقصود منه وهو محاولة أن يكون النص الروائي يطرح سؤاله الحقيقي الحي، ويكشف حيزه الذاتي، ويعطي من نفسه شيئاً يزيد من إحساس القارئ بإنسانيته وبما لديه من هذا الشاعر المضمّر الذي لا يستطيع هو أن يعبر عنه مباشرة قيّمي إلى الرواية وإلى الروائي ليساعده على استتقاق هذا السر اللذيذ الذي يحتويه في نفسه ولا يعرف طريقة للتعبير عنه . فأننا لم أقف ضد هذا الاختلاف الذي هو في صميم الحداثة ، بل حاولت أن أبرره مما قد يعلّق به أحياناً من محاولات شاذة ، تريد أن تخلص به إلى غير ميدانه الواقعي وإلى غير ميدانه الإبداعي . مجرد أن تأتي بالكلام المختلف ليس معناه أنك قد أتيت بالشيء المختلف الحقيقي المنشود . أنت عندما تأتي بأي أسلوب كان ، لا مبرر ثقافياً له حقيقياً ، ولا عمق له في التجربة الذاتية للروائي ، لا عمق له في تجربة الواقع الإنساني والواقع العربي بالذات ، فانت تأتي بشيء نافل لا يمكن له أن يتحصّن وراء أي شعار من شعارات الحداثة . فالحداثة ، وهذه هي المشكلة التي تدور دائماً في حيز الثقافة العربية ، يساء استخدام هذه الكلمة من أجل أن تحصى أحياناً تيارات في الكتابة وتيارات في الفهم عارية عن مضمونها الذي تدعيه . فانت عندما تريد أن تأتي بالمختلف ثقافياً يجب أن يبرهن هذا المختلف ثقافياً بالثقافة ذاتها على ما يدّعيه على أنه هو مختلف فعلاً . وإلا فإنك عندما تريد أن تقول إن الحداثة هي حداثة بمجرد كونها كلمة تقال فقط ، فانت لا تأتي بهذا المختلف ذي البعد الثقافي الحقيقي . وأنا لم أخرج من هذه الدائرة التي يعتب علي الأستاذ المديني أنني أحاول أن أخرج عنها . بالعكس أحاول أن أذفع عنها ضد العوامل الطارئة التي تأتيها من كل طرف لتشوهها وتجعلها شعاراً ، أحياناً يسير كبعض الشعارات السياسية المبثثة في ميدان السوق الاستهلاكي الإعلامي المعروف في بلادنا .

الياس خوري

أنا في الحقيقة ، عندما جئنا إلى هذه الندوة لنستمع حول مكانة الكاتب والروائي في مجتمعه ، كنت أتوقع تحليلاً لواقع الكاتب العربي في المجتمع العربي الراهن . كنت أتوقع مناقشة لعلاقة الكتابة بواقع مجتمع تنعدم فيه الديمقراطية ويسوده القمع ويشردّ فيه الكتاب ويتحول فيه المواطن من مواطن إلى مجرد شيء

تابع ونحادم للسلطة . كنت أتوقع من الروائيين أن يحدثونا عن الكيفية التي يتحايل بها الكاتب على هكذا واقع كي يكتبه ويقاومه ، وثبت أن الكتابة ممكنة حتى في شروط بالغة الصعوبة . كنت أتوقع من جبرا أن يحدثنا عن روايته الأخيرة التي تصف ببراعة كافكاوية واقع القمع في مجتمع تحوّل إلى مجتمع لا عقلائي بالمطلق في ظل سلطات مجنونة لا تمنع فقط الكتابة بل تمنع الحياة نفسها .

الملاحظة الثانية ، أريد فقط أن أتساءل حول جدوى النقاش الذي طرحه مطاع صفدي ، لأنه نقاش قديم ومللنا منه في الحقيقة . فأننا مثلاً لا أعرف روائياً عربياً يقلّد فيليب سولرس ، لكنني أعرف روائيين عربياً قلّدوا الوجوديين بطرق فظاظة كما فعل مطاع صفدي مثلاً ! . إذن المشكلة ليست في أن نعطي دروساً حول معنى الحداثة وكيف تكون الذات وما الذات الخ . . المشكلة فعلاً هي أن نناقش كيف ، في خضمّ واقعنا ، في خضمّ التأثيرات الثقافية الوافدة علينا من كل مكان ، في خضمّ عدم مشاركتنا في إنتاج المعرفة في المجتمع المعاصر ، كيف نستطيع ، رغم أننا من مجتمع لا ينتج المعرفة ، أن نستخدم الإنجاز التقني الغربي وأن نطوّعه لخدمة كتابة يجب أن تنطلق من واقع الإنسان العربي المعاصر .

جبرا ابراهيم جبرا

أنا أشكر أخي الأستاذ الياس خوري على تذكيري بأنني كان يجب أن أقول شيئاً معيناً لم أقله . والأشياء التي يمكن أن يقال كثيرة جداً . بخصوص الرواية التي ذكرها وهي آخر رواياتي « الغراف الأخرى » ، ربما في بعض ما قلت أنا هذا الصباح تمهيد لـ « الغراف الأخرى » ، أو ربما في « الغراف الأخرى » تفسير لبعض ما قلت في حديثي إليكم هذا المساء . نحن آلامنا كثيرة وإشكالياتنا كما بدأت الكلام كثيرة . ولا نستطيع أن نجمعها كلها في خطاب واحد . لكن المهم أننا في الطريق . إننا نحاول ، إننا نقاوم ، إننا نكتب ، نفكر ، نغضب ، نقلق ، ونجرح بالرغم من كل المحاولات لإغضابنا وجرحنا في هذا المجتمع .

عبد الوهاب مؤدب

بالنسبة إلى مسألة الحكم على شكل الأدب الاختباري ، أنا أعتقد أنه على الرغم من أن ثمة في بلدان مثل فرنسا عودة إلى نوع من التراجع ، وبعض العودة إلى الأشكال الثابتة من خصائص عصرنا هذا وجود التجربة من وجهة نظر شكلية . والمعيار الوحيد في مواجهة التجربة هو الحرية ، حرية الفنان المطلقة ، حرية الاختيار ، حرية الدخول في الأشكال . والزمن وحده كفيل بإصدار أحكامه . بمعنى أنه ليس في المستطاع أن يحكم بشكل مزامن ومعاصر ، حول لاجدوى أو لافعالية تقديم العمل بالنسبة إلى التجربة الشكلية .

طاهر بكري

على أي حال ، أود أنا أن أطرح الإشكالية المطروحة اليوم على الكاتب ، وليس الكاتب أو الروائي العربي وحده ، لأنني أعتقد أن على هذه الندوة أن تتفحص مسألة الإبداع الروائي بصورة عامة . أنا أعتقد أن علاقة الروائي بالثقافة هي في الوقت نفسه علاقة بالأشكال الروائية . ونحن نعلم أنه - فيما يخص التاريخ الأدبي الروائي - جرى الاعتقاد ، ويجري الاعتقاد دائماً ، بأن الرواية نوع غربي ، وأن العرب لم يمتلكوا أشكالاً روائية في حداثتهم ، وأنه غالباً ما جرى التأريخ لبداية الرواية العربية انطلاقاً من « زينب » لهيكل . المسألة التي أود أنا طرحها هي التالية : هل يتعين اليوم إعادة كتابة تاريخ الأشكال السردية الروائية ؟ أنا لو كنت مثلاً مهتماً بالمقامة ، فسيكون باستطاعي أن أذهب في النظر إليها بعيداً ، وصولاً إلى تحذرها في أشكال أدبية أخرى عرفها العرب . في الوقت الراهن ، يبدو لي أن أمام الروائي العربي هذه الأشكال ، السرد القصصي ، الأسطورة ، الخرافة ، والحكاية. إن هذه الأشكال جميعها تسائل الروائي اليوم . إذا كان ثمة إمكانية لقيام حوار في هذه الندوة فإن الحوار يمكن أن يتطرق من الإشكالية التالية : كيف يقوم الروائي اليوم برواية ما لديه في بلد عربي ؟ . هل عليه أن يلجأ إلى الرواية بالمعنى الغربي على الرغم من تفجر أشكالها اليوم في الغرب ، أم عليه أن يلجأ إلى أشكال أخرى كما يفعل عدد من الروائيين العرب - أذكر منهم على سبيل المثال إميل حبيبي - . أنا أرى أن الكثير

من الروائيين العرب يفعلون هذا اليوم ، ويفعله أيضاً محمود السعدني ، التونسي ، في «حدثني أبو هريرة . . . » حيث استعار شكلاً روائياً غطياً آخر ، سبق له أن تجلر في الإبداع التراثي ، شكلاً يمكنه أن يزيد اليوم ، من غنى الأشكال الروائية العالمية .

فرانسواز غايار

أعتقد أن هذه المسألة الأساسية ينبغي أن تكون محوراً لجلسات أخرى سوف تعقد ؛ وعند ذلك ، أعتقد أنها سوف تناقش خلال الحيز الزمني الذي تستحقه .

آسيا جيار

إن السبب الأول الذي جعلني لا أتدخل حتى الآن هو - بكل بساطة - سبب نابع من انطفاء الصوت . لقد أتيت إلى المنصة ، متأخرة ، ولكي أردّ على واقع أن البعض اتهمني بالاختباء بعيداً عن العيون . ولكي أرد - بشكل إجمالي - على هذا الاتهام ، أقول إنني لا أعتقد أن علي أن أقول ماذا أمثل بالنسبة إلى النساء اللواتي تنتمي إليهنّ ثقافتني . منذ ساعة اتهم واحد هنا واحداً آخر ، بكونه « ناطقاً باسم . . . » . . . فلنقل إنني ها هنا « صامتة - باسم » النساء الأخريات في بلادي .

جواد صيداوي

لقد أشار الأخوان إلى مدى تأثير الرواية الأوربية والفرنسية بشكل خاص على الإنتاج الروائي في العالم العربي . وهذا صحيح . ولكن إذا عدنا إلى المنظرين الروائيين في الغرب ، نجد أن الرواية الأوربية هي وليدة المجتمع البورجوازي الأوربي . . . وهذا المجتمع له أسسه وله أبنيته الفوقية والتحتية له أفكاره وله طموحاته . فإلى أي حد يمكننا أن نعتبر البورجوازية العربية التي وصلت إلى الحكم أو التي هي طامعة بالوصول إلى الحكم ، ببورجوازية سليمة ، علمياً بأنها عبارة عن شرائح إما أعدّها الاستعمار الذاهب لتحل محله ، وإما أنها مغامرة فلم يثأّت لها أن تؤثر على صعيد الإنتاج الروائي .



الجلسة الثانية

وظيفة الأدب والرواية اليوم

رئيس الجلسة :بدرالدين عروءكي
المحاضران : آلان روب غرييه
ادوار الخراط

المعقبون :سهيل ادريس
جان مارك روبييرتس
بيير جان ربي
بهاء طاهر
جمال الغيطاني
أندريه ميكيل
حنّا مينة

شارك في النقاش :
ندى توميش
هاشم صالح
جورج طرابيشي
عبد السلام العجيلي
أحمد المديني
الطاهر وطار

بدرا الدين هرودكي

نبدأ الجلسة الثانية في هذا الملتقى لنعالج وظيفة الأدب والرواية اليوم ، بعد أن نظرنا في الصباح إلى المكانة التي يحتلها الكاتب ، والروائي خاصة ، ضمن حضارته . لست بحاجة إلى تقديم المشاركين الرئيسيين في هذه الجلسة الذين تعرفونهم . وأعطي من فوري الكلمة لآلان روب غرييه .

آلان - روب غرييه

في الحقيقة يخامرني شيء من الإنزعاج وأنا أتكلم باسم بلد هو فرنسا ، بلدي . فالوضع في فرنسا هو على الدوام من التشتت بحيث أن كل كاتب فرنسي لا يمكنه أن يتكلم إلا باسمه الخاص . وبما أنني فوق هذا كله في الخامسة والستين من عمري ، فمن البديهي أنني لا أنتمي إلى نفس الجيل الذي ينتمي إليه جان مارك روبيرتس الموجود هنا إلى جانبي، والذي يمكنه أن ينظر إلى الوضع نظرات مختلفة جلدرياً عن نظرتي . بيد أن هذا كله طبيعي . فانا لا أعتقد على الإطلاق أنه ينبغي توحيد آراء الكتاب حول دورهم أو حول أي شيء كان ؛ وليس ثمة سبب يدعو للقبول بأي إجماع حول هذا الشأن إذن ، إذا كنت أتكلم انطلاقاً من وجهة نظر شخصية ، أجندي من فوري ميلاً للرجوع بعض الشيء إلى الزواء ، إلى اللحظة التي بدأت فيها الكتابة ، أي إلى سنوات الخمسين . عهد ذلك كان هناك نوع من التوافق القائم ، قليلاً أو كثيراً ، من حول رأي سارتر بصدد الأدب ، وبصدد الرواية على وجه الخصوص . كان التوافق من حول نظرية سارتر في الالتزام . وأنتم جميعكم سمعتم عن الالتزام حسب الطريقة السارترية . كان سارتر يرى أن الرواية وجدت ، أو هي توجد بصورة طبيعية ، ربما ليس من أجل إعطاء حلول لمشكلات المجتمع ، ولكن ، على أي حال ، من أجل طرح تلك المشكلات . نادى سارتر من أجل ما كان يدعو به بالأدب الأخلاقي الذي كان يميّزه عن الأدب الوعظي . كان يتهم الاتحاد السوفياتي وجدانوف وزير الثقافة في عهد ستالين بأنها واعظان ، فيما كان موقفه هو موقف أخلاقي وحسب . وكان الفارق ، في نظره ، على هذه الصورة : في الحالة الأولى ثمة طرح للأسئلة وإعطاء الأجوبة - وهو ما أطلق عليه اسم

« الوعظ » - وفي الحالة الثانية يكون الاكتفاء بطرح الأسئلة . يومها سرعان ما تبين ، وكان سارتر أول المتبينين ، أنه في طريقة طرح السؤال نفسها يوجد بالفعل ودائماً - قليلاً أو كثيراً - ذلك الجواب المنشود . فإن لم يوجد واضحاً ظاهراً ، فإنه يوجد مضمراً على الأقل . أما سارتر نفسه فإنه كان ، عهد ذلك ، في طريقه لولوج أعقد التجريدات ، مما وضعه في تناقض مع نظريته الخاصة . فعلى سبيل المثال نذكر أنه كتب عند نهاية الخمسينات قاتلاً : « إنه لمن غير الجائز لكاتب أوربي كبير ينتمي إلى القرن العشرين أن يكون معادياً للسامية » ، وبعد ذلك بشهور سأله صحفي عمن هو في رأيه أكبر كاتب فرنسي خلال فترة ما بين الحربين ، فأجابه : « سيلين ، دون أدنى شك ! » . والواضح أن التناقض هنا كان كبيراً ، إذ من المعروف أن واحدة من أبرز سمات هذا الكاتب كانت معاداته للسامية بعنف وبتصميم بل ويجنون . مما يعني أن سارتر كان في كل لحظة يتذبذب بالنسبة إلى تعريفه للالتزام .

في تلك اللحظة بالذات ، ظهرت تلك الحركة التي انتميت إليها ، والتي لا أزال أُنتمي إليها . إنها حركة مبهمة ، لا تشكل مدرسة أدبية - لكن حركة سارتر الوجودية كانت حركة مبهمة كذلك - . المهم ، أن الحركة التي أتحدث عنها والتي ظهرت في الخمسينات دعيت بحركة « الرواية الجديدة » . من سمات كتاب تلك الحركة أمثال كلود سيمون ، وناتالي ساروت ، ومروغريت دوراس ، وروبير بانجي ، وكلود أوليه ، وأنا نفسي وميشيل بوتور وغيرهم ، كان رفضنا لنظرية سارتر في الالتزام وذلك للأسباب التالية : إن الكاتب يعرف أنه يطرح أسئلة ، لكنه أبداً لا يعرف شيئاً عن هذه الأسئلة . بمعنى أنه إذا كان كاتب ما قد اختار « الممارسة الإشكالية للأدب » كما يقول بورخيس ، أي اختيار كتابة الرواية وليس كتابة الدراسة النقدية أو السياسية أو التعليمية ، إذا كان قد اختار الممارسة الإشكالية للتخييل ، فما هذا إلا لأنه ربما لم يكن هو نفسه يعرف كل المعرفة ما الذي يريد أن يقوله . هو يشعر أن لديه شيئاً يقوله ، لكنه لا يعرف كنه هذا الشيء . وبالتيجة يجد نفسه غير قادر إطلاقاً على إلزام أعماله الروائية بسياسة أو بأخرى . مع ذلك كان أولئك الكتاب يعيشون حياة كلها سياسية . ولقد رأينا أيام حرب الجزائر أن هؤلاء الكتاب المستمن إلى « الرواية

الجديدة» وقفوا بوصفهم مواطنين وقفة علنية إلى جانب إعطاء الحرية لما كان يطلق عليه آنذاك اسم «المقاطعة الجزائرية». أي أننا ناضلنا إلى جانب استقلال الجزائر؛ ولكن ليس في روايتنا. لماذا؟ لأن الإشكالات التي كان يطرحها الوضع الكولونيالي المتواصل في الجزائر كانت على الأرجح إشكالات معقدة، لكنها كانت إشكالات تواكبها قيم خاصة بها موجودة مسبقاً. أي أنه كان من الواضح أن الحرب الكولونiale التي كانت فرنسا تخوض عهد ذاك في الجزائر، كانت تدفع فرنسا بفعل طبيعة المعركة نفسها، إلى تبني وسائل عسكرية، من الجلي أن القانون الفرنسي كان يرفضها، تماماً كما ينكرها إعلان حقوق الإنسان... الخ. إذن فالقيم كانت موجودة مسبقاً. في تلك الآونة كانت منشورات مينيوي MINUIT التي كنت أعمل فيها مع جيروم ليندون قد قررت الاهتمام بحرب الجزائر ولكن ليس في سلاسلها الروائية، بل في سلسلة كتب عن «الشهادات». كان ثمة شهادات عما يحدث في الجزائر، شهادات كتبها فرنسيون من أمثال هنري إليغ وموريس أودان، وشهادات كتبها جزائريون وجزائريات من أمثال جميلة بوحيرد... الخ. ونتيجة لذلك وحياً كانت هناك شهادات، أصبحت الرواية نصّاً غير لائق بمعنى من المعاني. في ذلك الحين اندهش أصحاب النفوس الطيبة لكوننا نحن معشر الروائيين نشر في الوقت نفسه روايات لا تتحدث أبداً عن محتوى الحرب الكولونiale التي كانت فرنسا تخوضها في الجزائر. أما سارتر الذي لم يكن بعد قد تخلى عن نظريته الالتزامية فإنه نشر في أحد أعداد مجلته «الأزمة الحديثة» عرضاً لفيلم «العام الماضي في ماريناد»، وهو الفيلم الذي كنت كتبته مع آلان رينيه ونال شهرة لا بأس بها منذ ذلك الحين. وكان هذا الفيلم قد أثار نوعاً من حركة «الموضة» إلى درجة جعلت الكلام عنه أكثر، فما كان من «الأزمة الحديثة» إلا أن نشرت مقالاً مسهباً في عشرين صفحة يقف موقفاً سلبياً من الفيلم بسبب الحرب نفسها. وكان المقال ينتهي بالجملة التالية: «في الوقت الذي يرمى فيه العمال الجزائريون في باريس في نهر السين - وهو ما كان يحدث بالفعل - أشعر بالفجل لكوني كرّست عشرين صفحة - يقول الكاتب - لهذا الفيلم الذي يسكت تماماً عن الوضع الكولونيالي والنيوكولونيالي الذي تسعى فرنسا لتأييده».

أنا شخصياً أؤمن بأن الأدب ملزم ، لكنه لا يعرف تجاه ماذا هو ملزم ؛
الأدب لا يعرف ما الذي سيقوله ، وهو يطالب نفسه بنوع من الوقوف خارج
الميدان . أي حين تكون ثمة معضلة طارئة ، معضلة سياسية ، معضلة
اجتماعية ، معضلة حرب كولونبالية كذلك التي كانت ناشبة في الجزائر تكون
القيم موجودة سلفاً ، أما الأدب ، فإنه على العكس من هذا يكون نوعاً من
التساؤل العام عن العالم وعن الإنسان ، مع الأمل في أن ينتج عن ذلك التساؤل
شيء ما ذات يوم تماماً كما لو أن الأدب يخوض مسعاه لخلق إنسان جديد ،
لاحقاً . لكنه سيكون إنساناً جديداً لا يعني أن أقول عنه شيئاً في اللحظة التي
أكتب فيها ، وإلا فلأنني لن أكتب روايات على الإطلاق . الرواية - وأستعير هنا
التعريف الذي وضعه لها بورخيس - الرواية ممارسة إشكالية ؛ أي أنها عمل
يضع العالم موضع البحث والتساؤل ، ويضع كذلك بالتأكيد في نفس الموضوع
ما يحدث اليوم في العالم - فأننا لست منقطعاً عن العالم الذي أعيش فيه . أنا
أعيش في هذا العالم ، لديّ مشكلات أجابه بها هذا العالم ، ولهذا السبب صرت
كاتباً . بيد أنني لست قادراً على حلّ هذه المشكلات بطريقة مفهومة . بمعنى أن
القيم التي ستسمح لي بتفكير هذه المعضلات ، هذا الاضطراب الذي
أستشعره ، ويعني أن الكلمات التي سوف تسمع لي بصياغة هذه المعضلات ،
يخامرنى الانطباع بأنها ليست بعد موجودة ، وبأن الأدب كله يجهل - كثيراً أو
قليلاً - بعالم مقبل . لكنه عالم أنا نفسي أجهله .

انطلاقاً من ذلك يمكننا أن نتخيل غطين من الكتاب . واطمئنا هنا ،
فلأنني لا أتكلم إلا باسمي الشخصي . أقول : ليس هناك أدب واحد . هناك
آداب . ولكن بإمكاننا منذ الآن ، ويشكل إجمالي ، أن نتخيل وجود غطين من
الكتاب يكون لكل منها في مواجهة هذه المعضلات موقف يختلف كلياً عن
موقف النمط الآخر . النمط الأول مثله كاتب فهم مشكلات العالم وراح
يتحدث لكي يعبر عنها ويفسرها أمام قارئ يفترض به أن يكون قد فهمها أقل
عما فهمها الكاتب . بمعنى أن الكاتب يتحدث لأنه يعرف . هو يعرف ، إذن
يتكلم ويخامرننا بالفعل الانطباع بأن كاتباً كبلزاك كان ، عند بداية القرن التاسع
عشر ، شخصاً يعرف عاذاً يتكلم . ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر ،

وخاصة عند منتصف القرن العشرين ، بدأ يظهر كتاب يخامرنا انطباع بأنهم بدأوا الكتابة تحديداً لأهم لا يفهمون ما الذي يحدث .

مهنيًا ، أنا لست كاتبًا . أنا باحث في علم الزراعة ، متخصص في الأمراض التي تصيب الفواكه الاستوائية . لكن فجأة أشرع في كتابة روايات . روايات لا يريد لها أحد . في ذلك الحين لم تعثر رواياتي على من ينشرها . . . وكذلك لم تعثر حتى بعد نشرها على من يقرأها . لكن هذا لا يقلقني . ثمة أمر شديد القوة يدفعني على أي حال إلى الكتابة . بالنسبة للبحث الزراعي المتعلق بشجر الموز يمكنني ، بالطبع ، أن أدخل المكان لباحث آخر يأتي فيكمل سيرورة التجربة العلمية . أما بالنسبة للكتابة فعل العكس ، ثمة أمر يأتي ويوقفي في مواجهة العالم . هناك شيء في العالم لا أفهمه ، وأنا عاجز حتى عن صياغة عدم فهمي له ؛ هناك مسافة ، هناك هوة بين العالم وبيتي . ولهذا السبب ، بالتحديد ، أتكلم . كنّا عائلة من الكتاب ، ولم تكن بضعة أفراد ، أو كتاب منعزلين عن بعضنا البعض . وهاتان العائلتان ربما لا تزالان موجودتين حتى اليوم . وفي أغلب الأحيان جمهوران ، تمامًا كما أن هناك غطين من الكتاب . هناك بالطبع قسماً بأكمله من الجمهور يجب أن يطمئن ، يجب أن يسمع في كلام الكاتب شيئاً يطمئنه ، شيئاً نهائياً ، ثابتاً . ومن المؤكد أنه حين يفتح واحد من هؤلاء القراء كتاباً بلزناك مثلاً ، ولتقل رواية « لوي لامبير » ويقرأ في العبارة الأولى : « ولد لوي لامبير في عام 1797 في مونتوار ، وهي مدينة صغيرة في منطقة الفوندوموا ، حيث كان والده يشغل منصباً متوسط الأهمية » . حين يقرأ القارئ هذا يقول لنفسه : هاكم شخص يحدثنني بكل وضوح ويمكنني أن أحضه ثقتي . ثم حين تظهر بعد ذلك بمائة وعشرين سنة ، رواية « الغريب » لألبير كامو ، وكانت واحدة من الكتب الإشكالية التي أتحدث عنها الآن ، حين تظهر هذه الرواية ويقرأ قارئ في جملتها الأولى « اليوم ماتت أمي ، اليوم ، وربما أمس ، لست أدري . لقد تلقيت البرقية من المأوى : (الماما ماتت . الدفن غداً . مشاعرنا) . لا يعني هذا شيئاً . ربما حدث الأمر في أمس » . حين يقرأ قارئ هذا الكلام يخامر انطباع مباشر بأن العالم قد تبدل ، أو على أي حال ، أن العلاقات بين الإنسان والعالم قد تغيرت ، وأن ثمة هنا هاوي كتابة قد بدأ

يتكلم ليس لأنه قد فهم جيداً ما حدث ، بل تحديداً لأنه لم يفهم ما الذي حدث . وقيماً أن الجمهور الذي يفضل الخلود إلى الطمأنينة سوف يرمي من فوره هذا الكتاب الذي يبدأ بعبارة « لست أدري » و « هذا لا يعني شيئاً » . فإذا كان الكاتب لا يدري ، وإذا كان الأمر لا يعني شيئاً ، لتتحولن إلى كتاب آخر . فنحن ليس لدينا وقت نضيّعه مع أشخاص يتلعثمون . وهذا يصح على كل الأدب الفرنسي المعاصر ، أي لدى كتاب هم أصغر سنّاً مني . منذ يوم كان الحديث يجري عن باتريك موديانو ، وأنا أشعر بالتعاطف مع هذا الكاتب الذي نستشعر عميقاً أنه على احتكاك مع شيء واقعي . ومع هذا لا يمكن إدراجه في خانة أسلوب الواقعية .

وأنا هنا أود أن أختتم حديثي بتعارض لطالما عبّرت عنه في الماضي ، ولا أزال شديد التمسك به . تعارض بين الواقع والواقعية (كمذهب) . في أيام بلزاك كان ينظر إلى الواقع وإلى مذهب الواقعية على أنها الشيء نفسه ، أي أن المذهب الواقعي كان مجرد احترام موضوعي للواقع نفسه . هذا بينما نجد أن التعريفات الحديثة للواقع ، التعريفات التي لاتأتي فقط على ألسنة العلماء بل المحللين النفسيين أيضاً ، تنحو - على العكس من ذلك - إلى استخراج ما يشبه العقبة أو الحاجز من لدن الواقع . كان « لاكان » يقول : « الواقع ، هو ما أتمش به » بمعنى أن الواقع يبدأ هناك حيث يبدأ المعنى بالتأرجح . وطالما ظللت أتمرك في ملكوت المعنى ، يكون ثمة قيم ، ومفاهيم . . إلخ ، وأكون - بمعنى من المعاني - منخرطاً في ملكوت الأيديولوجيا . أما إذا أردت أن أذهب إلى أبعد من هذا لأصل تحديداً إلى مجابهة الواقع ، أشعر أن المعنى يتوقف ، وأن على الروائي - نتيجة لذلك - أن يحل محل المحلل . أما المحلل فإنه لا يعود قادراً على الكلام حين يتوقف المعنى . على العكس منه ، يمكن للروائي أن يواصل كلامه كلاماً متردداً ، متلعثماً ؛ كلاماً يبحث على الدوام عن ذاته . وذلك ما يفسّر أن بالإمكان تعريف الواقعية بكونها أيديولوجية للدلالة ، أي كل واقعية تقوم على منظومة دلالات ، كواقعية زولا مثلاً . هذا بينما مقابل هذه الواقعية لدينا الكتاب الذين أسميهم كتاب الواقع . هؤلاء سيطّلون على الدوام عاجزين عن قبول الدلالة الموضوعية سلفاً . وسيظلّون هم أنفسهم يبحثون بأنفسهم عن

دلالات جديدة .. لا تزال مجهولة بالنسبة إليهم .

بدر الدين عرودكي

أعتقد أن ما قاله آلان روب - غرييه كلام سحالي . وبما أنه يوجد بيتنا روائيون يتسمون إلى جيل آخر ، روائيون فرنسيون ، فإني أود لو أن جان مارك روبيرتس يقول لنا رأيه حول هذا الكلام .

جاك مارك روبيرتس

هذا الأمر لا يفاжتي . بيد أنني أشعر بالتوافق التام مع ما قاله آلان روب - غرييه . أوافقك كل الموافقة . هناك شيء واحد يزعجني بعض الشيء ، ولكن حتى يصدد هذا الشيء أعتقد أن بالإمكان الوصول إلى اتفاق . فإنا لا نعتقد بوجود جمهورين - من الواضح أن المرء يضطر إلى سلوك مسلك التبسيط في مثل هذا النوع من المساجلات . لقد قلت أنت إن هناك آداباً عديدة ، وأن هناك جماهير عديدة ، وأنا أعتقد أن بالإمكان الوقوع في هوى « لوي لامبير » و « الغيرة » سواء بسواء ، والمرء ليس مجبراً - أنت عملت طويلاً مع جيروم ليندون في منشورات مينيوي ، وأنا أعمل لدى منشورات لوسوي . بدأت مع جان بيرول وأعمل الآن مع دوني روش وغيره من الرفاق الطيبين . وأعتقد أن المرء يمكنه أن يحب ، وهو في غاية السعادة ، أشياء مختلفة ومتباينة . وإني لأعتقد أن هذا هو ما تغير بالنسبة إلى حقبة الخمسينات أو بالنسبة إلى الحقبة السابقة بعض الشيء لبداية ممارستك الكتابة . في تلك الحقبة كانت تسود بالفعل أخلاقية سارتر التي كانت تقول : « هكذا يكون الأمر ، وليس على أي شكل آخر » والتي تحدثت أنت عنها بشكل جيد . . . بمعنى أنه كان من الضروري وقتها النهوض ضد شيء ما . أما اليوم فالوضع تغير ، وهذا الأمر لم يعد ضرورياً . إننا نصل إلى نوع من الحرية التي تسمح لنا بأن نحب أشياء مختلفة من دون أن نوصم بالغباء أو بالحماقة أو بالأمية الثقافية على سبيل المثال . والكلام نفسه ينطبق على السينما أيضاً .

بدر الدين عرودكي

ربما .. لأن الزمن قد تغير ؟ .

جان مارك روبرتس

أجل . . لقد تغير الزمن . واعتقد أن هذا التغير جليّ تماماً . واعتقد أن الكثير من الناس قد اعتادوا هذا التغير اليوم - موديانو قال هذا خلال برنامج « أبوستروف » - ؛ اليوم ، حين يكون المرء في السابعة عشر أو الثامنة عشر من عمره يقرأ كتب روب غرييه فلا تبدو له صعوبة مع أن الحرافقة كانت تقول لنا إن روب - غرييه وكلود سيمون وميشيل بوتور كتاب لا يمكن قراءة أعمالهم . مع هذا ثمة كتب تستهلك استهلاكاً شعبياً كبيراً ، تبدو لي غير قابلة للقراءة . مثلاً كتاب « من طرف الأميرة الميتة » لكنينزي مراد لم أتمكن من قراءته .

بلرالدين هرودكي

أي أن ما كان ملعوناً أيام ظهور أول روايات روب غرييه لم يعد ملعوناً اليوم . إذن ، أتمم محصلون ما زرعه آلان روب غرييه وبقية أفراد جماعة الرواية الجديدة . .

جان مارك روبرتس

نعم ، ولهذا السبب كان من الضروري ابتداء « الرواية الجديدة » حتى ولو تبدلت المواقف في ذلك الحين أكثر حدة . أنا أعتقد أن روب غرييه يقف اليوم مواقف أقل حدة مما كان يقف في الماضي ؛ في ذلك الحين كان الموقف الحاد ضرورياً . بدونه لا يمكن لكتيبك أن تنشر ، بدونه لا يكون لك وجود . كان من الضروري اختراعها تلك « الرواية الجديدة » .

بلرالدين هرودكي

كان في الأمر صراع .

جان مارك روبرتس

أجل ، كان في الأمر صراع . أما اليوم فإن الناس من أمثال موديانو وأمثالي وأمثال برودو - وأتحدث هنا عن أسرة الكتاب التي أنتمي إليها - يكتبون نصوصاً مختلفة . ومع هذا فإن النقد يجلدون - بكل سهولة - ضروب تشابه

● : برنامج تلفزيوني كانت تبثه القناة الفرنسية الثانية لمدة خمسة عشر عاماً ويعد بلراليغو . وهو برنامج مخصص للكتب وللكتاب ينظر صاحبه كل أسبوع موضوعاً ما ويدعو المؤلفين الذين كتبوا حوله ونشروا مؤخرأ عنه . وكان رقم بيع الكتب يرتفع بمجرد دعوة أصحابها لهذا البرنامج .

وقمائل بين هذه النصوص . لأن النقاد - وهذا الكلام أقوله بكل أسف - يمارسون مهنتهم أحياناً بشيء من التسرع ، بشكل سيء ، لأنه يتعين عليهم أن يعثروا على زاوية ينظرون منها ، يرون أن عليهم أن يضعوا الكتاب في ملفات ، لذلك يجمعون بينهم ويعتبرونهم متماثلين . . الكتاب ، في النهاية ، يكتبون نصوصاً مختلفة عن بعضها البعض . لكن الحرب ليست سجلاً بينهم ؛ ليس ثمة اليوم عداوات تشبه العداوات التي عاشها روب غرييه وغيره في زمنهم . . .

آلان روب غرييه

إنني أوافق كل الموافقة على أن الزمن قد تغيرَ بالشكل الذي حدّده لنا جان مارك روبيرتس . لكني - تقريباً - أسف لهذا ؛ لأن حقيقة الصراع تلك كانت في الوقت نفسه حقيقة كبرى من الحساس الخلاق . اليوم ، تسمع الناس يقولون على سبيل المثال : « لحسن الحظ لم يعد هناك إرهابيون » ، وفي الوقت نفسه يظهر أمامنا الرأي المعاكس « من المؤسف أنه لا شيء يحدث » . ولا شك أنكم قد سبق لكم أن سمعتم هاتين العبارتين . والحال ، إن ذلك الفعل السجالي الذي خاضه سارتر وخضته أنا من بعده ، ذلك الفعل الذي كان ييسّط الأمور إلى أقصى حدود التبسيط - ولقد أشرت أنا نفسي إلى الكيفية التي كنت بها أبسط المضغلات في ذلك الحين - كان له على القراء أثر تحريري كبير . كان ثمة من يقف مع ، ومن يقف ضد ، إلخ . أنت تصف الحقبة الراهنة وصفاً جيداً . لكنها في النهاية حقيقة سوف تبدو لنا شديدة الارتخاء . لكن الأرجح أن ليس لدينا حل لهذا ، فنحن في الواقع - في البلدان الغربية - نعيش مرحلة رخوة . يصبح هذا الكلام في نيويورك مثلاً يصح في طوكيو ، ويصح في كل مكان .

بسرالدين عرودكي

أود أن أطلب من أندريه ميكيل لو شاء أن يعلق على مقولات هذين الجليلين بانتظار وصول بيير هنري ريفي إلى المنصة .

أندريه ميكيل

لا . لا أريد أن أعلق الآن . أولاً لأنني أتساءل عما تراني أفعل فوق هذه المنصة ، علماً بأنني إذا كنت في صف الجانب الفرنسي فإن نشاطي ككاتب نشاط ثانوي بالنسبة إليّ - وعلى الأقل من ناحية الترتيب الزمني - بالمقارنة مع نشاطي

كمدرس وكباحث ، خاصة وأنني حين أكتب لا يخامرني أي اعتقاد بأنني أمثل في كتابتي شيئاً كبيراً . من ناحية ثانية ، بالنسبة للأدب العربي الذي يجري الحديث عليه هنا - أعتقد أن هذا الأدب بالذات لا يندرج ضمن إطار اختصاصي الأصلي . وأعرف بين الموجودين في الصالة على الأقل شخصاً واحداً سيكون أقدر مني على التوغل في مثل هذه الأمور . لكنني على أي حال أفضل ، طالما أنني في وضع غير مريح ، بين كرسيين إلى حد ما ، أفضل أن أتدخل فيها بعد .

بدروالدين هروديكي

حسناً . إذن أود لو أن سهيل إدريس المتورط تماماً في مثل هذا السجال طالما أنه ساهم - وما أكثر ما ساهم ! - في ترجمة ذلك الأدب ، الموصوف بأدب الالتزام ، إلى العربية في سنوات الخمسين والستين ، لا أن يطرح مشكلة وطنية الأدب في الثقافة العربية فحسب بل أن يعلق ضد أو مع ما قاله كل من آلان روب غرييه وجان مارك روبيرتس وما سوف يقوله الآن بيير جان ريمي .

بيير جان ريمي

أشكرك على هذا وأرجو المعلقة لأنني وصلت متأخراً ، وخاصة لأنني سأدخل معلقاً على ما قاله آلان روب غرييه مع أنني لم أسمع من كلامه سوى بعض المقطعات . لكن بإمكانني أن أرسم لنفسني ما قاله قبل وصولي بالنظر إلى أننا نصنفي إليه منذ ثلاثين عاماً بنفس الاحترام ونفس الولاء بالتأكيد . علي أن أقول إن المشكلة التي تطرحها آخر الكلمات التي سمعت آلان روب غرييه يقولها منذ برهة لا تعني على الإطلاق . وأود أن أكون في الوقت نفسه ملتزماً كل الالتزام بما يقال . وروب غرييه يعرفني حق المعرفة في هذا المجال ، بل وثمة في هذا غمزة صغيرة : فأنا يخامرني الانطباع بأنكم أتيت منذ برهة على ذكر العبارات الأولى من رواية «لوي لامبير» . «لوي لامبير» هي الماضي . و «الرواية الجديدة» بالشكل الذي كانت عليه يوم كان روب غرييه يكتبها صارت من الماضي أيضاً . هي أمور تشكل جزءاً من تراثنا الثقافي . أمور موجودة ، حسناً ، لكنها لم تعد تشكل أسئلة نطرحها على أنفسنا حقاً اليوم . ومن حسن حظنا ، نحن معشر القراء ، أن الكتائين الأخيرين لروب غرييه يفتحان لنا آفاقاً جديدة ويتحدثان عن شيء آخر . فتلك المشكلات ، في

العمق ، لم تعد مشكلاتنا ، على الرغم من أن المسألة طرحت في حقبة معينة ؛ في حقبة كانت حقبة ما بعد الحرب ، في وقت كانت فيه الرواية ذات الأطروحة ساحقة بعض الشيء ، في وقت كانت فيه الصدف السعيدة تترابط فيما بينها بشكل شديد البروز وشديد التقليدية بعض الشيء . وأنا أعتقد أنه كان من الضروري في ذلك الحين تحطيم الأغلال .

إنني أعتقد أن أحداً في زمننا الراهن هذا - رغم وجود دانييل سالانف التي أحترمها كثيراً - لن يجرؤ على استئناف الكتابة على طريقة كلود ميمون وناتالي ساروت وآلان روب غرييه ، تماماً كما أنني لا أعتقد أن أحداً في العام 1925 كان لا يزال يجرؤ على كتابة الأدب الرمزي . تلك الكتابة التي تنتمي إلى ماضٍ مباشر ، أي إلى ماضٍ هو أقرب من أن تجرؤ على الاستفادة منه . مقابل هذا نجد أن « لوي لامبير » رواية تنتمي إلى ماضٍ بعيد جداً ، ماضٍ اجترح قالباً أو نموذجاً لا يزال حياً وشديد الحيوية على الرغم من كل ما قد يعتقده البعض . من الصعوبة بمكان اليوم كتابة نصوص في قوالب رواية القرن السابع عشر . ولو أن أحداً كتب من جديد « الأميرة دي كليف » لكتب نصاً جامداً مفتعلاً . لرواية القرن الثامن عشر مظهر ثري ، حر ، لكن العبارات الجميلة تكاد تكون فيها نادرة . وفيما عدا ذلك فإن رواية القرن الثامن عشر أشبه بالهاوية . ومع هذا فبين العام 1820 و العام 1850 صهرنا قالباً بالمعنى الذي نستخدمه عندما نتحدث عن البرونز ، وأعتقد أننا جميعاً شئنا هذا أم أبيناه - تحدثنا من ذلك القالب . هناك تحدثات جيمسية (نسبة إلى هنري جيمس) ، وتحدثات بروستية (نسبة إلى مارسيل بروست) وتحدثات جان مارك روبرتس اليوم ، وبكل تواضع التحدثات التي أحاول أن أمارسها اليوم . لكننا جميعاً تحدثنا من ذلك القالب الذي لا يزال موجوداً . أنا رجعي جداً على هذا الصعيد لأن هذه الأسئلة ليست أسئلة أطرحها على نفسي .

منذ خمسة عشر عاماً ، وبعد أن كنت قد نشرت روايتي الأولى لدى منشورات جوليارد راج كريستيان بورغوا يرفض طوال عدد من السنين كل الكتب

التي كنت أعرضها عليه . ذات يوم قلت لنفسي : « لم لا ؟ . سوف أحاول أن أمارس الرواية الجديدة والتقد الجديد ولست أدري ما هو جديد آخر !!! » . ورحت أحاول في كل الاتجاهات ، وتبين لي أن كل ما أحاوله كان تصنعاً في تصنع - ومن حسن حظي أن أحداً لم ينشر لي حينها ، وسط صخب الكتب التي لم يرض أحد بنشرها ، دراساتي حول الرواية الجديدة . لو نشرت لما كنت اليوم فخوراً بها - وأنا لست ، على أي حال ، فخوراً بعدد من الكتب الأخرى التي نشرتها قبل خمسة عشر عاماً ، ولكن يخامرني شعور بأن ثمة عندي استمرارية . وفي عمق الأمور أشعر هنا أنني أتحدث كثيراً لكي لا أقول شيئاً . أتحدث لأقول إنني شديد الإعجاب بالآن روبر غريه ، من أجل ما فعله في مرحلة من المراحل . بيد أن ما فعله في تلك المرحلة لم يعد يعني اليوم أبداً . وسأعني بالآن إن كنت عنيماً فيها أقول .

الآن روبر غريه

أنت تعلم مثلي على أي حال أن المرء حين يشارك في الندوات أو حين ينشر أفكاره تقوده خطواته إلى التبسيط الشديد . ولقد لفت نظري بدرالدين عرودي أن العالم العربي قد ترجم وقرأ « من أجل رواية جديدة » ، ذلك الكتاب الذي هو في الأصل مجموعة من النصوص المقاتلة ، من النصوص الصحفية ، من تلك النصوص - بالتالي - التي تبسط المعضلات التي تكون في حقيقتها شديدة التعقيد . ما جرى عهد ذاك هو أنه كانت ثمة لدي رغبة في التفريق بين آرائي النظرية التي كان فيها شيء من الإرهاب وإمكانية العدوى من ناحية وبين الروايات نفسها التي كانت متحررة من إطار الضوابط التي كنت أدعي فرضها فرضاً من ناحية ثانية . إن رواية كرواية « الغيرة » - وهي مهرجان مجازات حقيقي - نشرت تماماً في الوقت الذي كنت أنشد فيه بالمجازات الانتروبولوجية النزعة في كتاباتي النظرية . ما أود أن أود به على بيير جان ريمي هو أنه صحيح أنني أهتم بالنظريات الأدبية ، ليس فقط بنظرياتي ، بل بنظريات الآخرين أيضاً . لكني لا أحب أن تكون لي إزاء الأدب تلك النزعة الانتقائية التي يبدىها لكن هذا لا يعني أبداً أنني أعنتق هذه النظرية أو تلك . ليس ثمة حقيقة أدبية . وحول هذه النقطة ألتقي ببيير جان ريمي .

بلرالددين هرودكي

الحق أنني لا أود أن ننجرّ إلى حوار فرنسي فرنسي . . أليس كذلك ؟ أود لو سمحتم أن أعطي الكلمة لسهيل إدريس لأنه واحد من المسؤولين ، لا بل من كبار المسؤولين عن نشر الأدب المسّعى وجودياً ، وكذلك الأدب الملتزم في العالم العربي ؛ أود لو تفضل بالتعليق على كلام آلان روب غرييه كما كان يتمنى ، وبعد ذلك سأعطي الكلام لادوار الخراط لكي يطرح المشكلة بطريقة مغايرة .

سهيل إدريس

الحقيقة أن سفي هي في سن آلان روب غرييه . أي أننا بدأنا في وقت واحد بالكتابة أو باتخاذ موقف معين في موضوع الكتابة . وإذا كان آلان روب غرييه هو مؤسس الرواية الحديثة فهذا لا يعني أننا إذا أيدنا سارتر في موقفه ذاك سمنتمتع عن تلقي الرواية الحديثة بملء صدورنا . فنحن نستطيع أن نقول بكل تواضع أن جيل مجلة الآداب الذي تبوّى فكرة الالتزام ، هو الذي شارك أيضاً مشاركة جذرية في تأسيس جميع الحركات الأدبية التقدمية الطليعية ، ومنها بالدرجة الأولى ، حركة الشعر العربي الحديث . ولكن أود هنا أن أوضح أمراً هاماً بالنسبة إلينا ونحن نتحدث عن وظيفة الرواية فأتساءل قبل كل شيء : هل هناك وظيفة واحدة للرواية ؟ . وهل إن ثمة وظيفة للرواية في جميع العهود تنطبق على جميع الشعوب وعلى جميع الآداب ؟ هذا هو السؤال الذي أود أن أطرحه ، لأنني أعتقد أن هناك وظائف كثيرة للرواية ، وأن هذه الوظائف ترتبط ارتباطاً جذرياً بتاريخ الشعب الذي ينتمي إليه الأدباء وعنه يعبرون . لقد كانت وظيفة الأدب العربي في الفترة التي ازدهر فيها فكر سارتر في الخمسينات أن يلتزم قضية خطيرة مسّت وجوده ، أتت بعد هزيمة العرب في فلسطين عام 1948 . ونحن الذين تعلمنا في فرنسا ودرسنا الأدب الفرنسي ، تعلمنا من عدد من الأدباء الفرنسيين حرية الفكر وشرف المواقف ، وفي هذا الإطار كان شرف موقف سارتر في الدفاع عن قضية الجزائر . وانطلاقاً من موقف سارتر هذا أفسحنا المجال واسعاً للأدب الوجودي لأنه كان يركّز - في اعتقادنا - على محورين أساسيين : محور الحرية ومحور المسؤولية ، ولا سيما الحرية المرتبطة المسؤولية .

وأنا حين ترجمت ثلاثية سارتر « دروب الحرية » التي تحدثت في جزءها الأولين عن الحرية المطلقة غير المرتبطة بالمسؤولية ، كنت أخشى خشية شديدة أن تنتهي الرواية دون أن تحمل أي تطبيق لنظرية سارتر . والحال إن الفصل الوحيد الذي نشر من الجزء الرابع من « دروب الحرية » على صفحات مجلة الأزمنة الحديثة أتى يركز تركيزاً كبيراً على أنه ليس ثمة حرية غير مرتبطة بالمسؤولية . ومن أجل هذا يشعر البطل بأنه كان عيشياً قبل أن يتخذ موقفه من التزام قضية حريته ومسؤوليته . فيما بعد ، غير سارتر كما تعلمون موقفه . أو أن موقفه قد ضعف لأسباب لا أدريها . وأنا أقف في صف آلان روب غرييه حين يقول إنه كان ثمة تذبذبات في موقف سارتر . ونحن نذكر ، نحن الذين قلعنا أدب سارتر ونشرناه ، ما أصابنا من خيبة شديدة عام 1967 حين ذهب سارتر إلى إسرائيل ولم يدافع هناك عن وجود إسرائيل وعن ضرورة وجودها فحسب ، بل إنه صمت في المقابل ولم يقل كلمة واحدة عن حق الشعب الفلسطيني في أن يعيش قضيته وحريته . ونعرف على أي حال أن سارتر عانى فيما بعد ، ضميراً ، من جرّاء هذا الموقف .

أود هنا أن أنتهي إلى القول بأن لدينا ، نحن ، قضية . لذلك لا نستطيع أبداً أن نتبنى آراء الكاتب بيرجان ريمي الذي يقول إن هذا النوع من المواقف لم يكن يعنيه في شيء حينها . فنحن تعيننا المواقف ، فيما نحن - الشعوب العربية - نخوض معركتنا الأساسية في سبيل قضيتنا وحريتنا . اليوم ، لا يستطيع الأدب العربي على الإطلاق أن يصمّ أذنيه ويغلق عينيه عما يحدث في فلسطين المحتلة . لا يستطيع إلا أن يكون مشاركاً بقلبه ووجدانه وروحه وإلا فإنه يكون خارج عصره . المهم هو أن ينتمي الأديب إلى عصره .
بدرالدين عرودي^(٩)

(بعد اتمام ترجمة موجزة لمداخلة سهيل إدريس) هل كنت أميناً في نقل أفكارك يادكتور إدريس ؟ . إذن ، لو شتتم ، أعطي الكلمة الآن لإدوار الخراط . .

• حال عطل فني طارئ دون وصول الترجمة الفورية التي كانت تتم للمداخلات ، سواء من العربية إلى الفرنسية أو من الفرنسية إلى العربية ، مما اضطر بدرالدين عرودي للقيام بترجمة موجزة لما قاله د . سهيل إدريس تبرز طرحة هذا السؤال .

بيير جان ريمي

لو سمحت ... أود فقط أن أعقب هنا قائلاً إنني لست أرى عبر ما ترجمته لي الآن كيف إن واقع عدم اهتمامي بكتب آلان روب غرييه يجعلني واقفاً في هذا الجانب أو ذاك بالنسبة لمحركة التحرر التي تخوضها الشعوب العربية ! أنا لا أفهم تماماً أين يكمن الفارق ، مع إحساسي بأنه موجود دون شك . وأود أن أضيف أن ما كنت أود قوله منذ ساعة فيما يخص آلان روب غرييه -وفي هذا المجال سأختفي بصفتي الكاتب بيير جان ريمي^(*) لأعود بصفتي جان بيير أنغريمي المسؤول عن الشؤون الثقافية في وزارة الخارجية الفرنسية - وهو كم أن أصدقائنا في كافة أرجاء العالم وليس فقط في العالم العربي ، إنما في العالم الغربي أيضاً ، لا يكفون عن مطالبتنا بروب غرييه وبترجمة أعمال روب غرييه . إذن ، فإن ما أقوله بصفتي روائياً أحمل اسم بيير جان ريمي لا أريد له أن يكون انعكاساً لما أعرف أنه حضور آلان روب غرييه في العالم . بيد إنني مع ذلك أود أن أعود إلى سؤالي الأول : فأننا لست أدري أبداً لماذا يحدث لواقع أنني شخصياً لا أتمحارب مع روايات آلان روب غرييه يضعني بالتجابه مع العالم العربي ؟ . الحقيقة إنني لم أفهم شيئاً من هذا ! .. ربما لم أفهم ترجمتك ...

بدرالدين عروودكي

لست أنا من يقول ذلك بل سهيل إدريس في الواقع . . على كل حال أود أن أقول شخصياً إنه بالنسبة للعالم العربي ، وهو أمر سبق وذكرته لآلان روب غرييه ، من المؤسف أن أياً من أعمال هذا الكاتب لم يترجم إلى العربية حتى الآن إذا استثنينا عمليين ، أحدهما قصة قصيرة ترجمتها بنفسني في عام 1970 وعنوانها « الغرفة السرية » ، والثاني واحدة من رواياته الأخيرة « جن » التي تمت ترجمتها في العام الفائت . بعبارة أخرى ، إن الكتاب الوحيد الذي ظل متوافراً بالعربية لسنوات طويلة من كتب آلان روب غرييه هو كتاب « من أجل رواية جديدة » ، وهو أمر يدعو للأسف ، إذ أن روب غرييه قد عُرِفَ انطلاقاً من المارك التي

^(*) هو الاسم المستعار لجان بيير أنغريمي ، مدير العلاقات الثقافية في وزارة الخارجية الفرنسية

خاضها على مستوى المفاهيم أكثر مما عُرِفَ بكتبه الروائية . ولعلكم تعلمون أن آلان روب غرييه يمثل بالنسبة للآداب العرب الشبان نوعاً من الأسطورة ، لكنها أسطورة تعلم أنها شبه مجهولة ، كما هو حال كل الأساطير على كل حال . وآلان أعطي الكلمة لحنا مينة الذي طلب مني التعليق على ما قيل .

حنا مينة

إنني أحترم السيد آلان روب غرييه وأقرؤه . لكنني وجدت في كلامه شيئاً من التناقض لعله يكون ناتجاً عن الترجمة . فهو مرة يقف ضد الالتزام ، ومرة يقول إنه لا يرفض الالتزام . وهو يقول أيضاً إن من شأن الأدب أن يطرح أسئلته على العالم . وهذا صحيح . فأي عمل أدبي وأي رواية لا يطرحان التساؤلات لا تكون لها أية قيمة فنية . يقول روب غرييه إن العالم قد تغير . وهذا صحيح . ومن حظ البشرية أن العالم يتغير . ولكن مع تغير العالم تتغير الأشكال الأدبية . يتغير شكل الرواية ويتغير مضمونها كذلك . ولكن هناك شيئاً أساسياً وهو أن تبقى الرواية رواية وأن تبقى القصة قصة وأن تبقى القصيدة قصيدة . أي أن يقول كل جنس أدبي ما لديه ليقول . وأن نستطيع نحن القراء أن نفهم هذا الذي يقوله العمل الأدبي . لقد حمل السيد آلان روب غرييه على الواقعية . وقال إن هناك كتاب واقع وليس كتاب واقعية . وأنا أقول : قد يكون هناك شيء من هذا . قد يكون هناك كتاب واقع وليس كتاب واقعية . ولكن الواقعية شيء كبير في حياة الرواية : ليس في الزمن القديم فقط ، وإنما في الوقت الحاضر أيضاً . لدينا ، في الوطن العربي ، ولدت الواقعية في الرواية تخصيصاً منذ الأربعينات ، وصار لها تيار زاخر وعلى درجة كبيرة من الانتشار . سنعود لاحقاً بالطبع إلى موضوع الواقعية . لكن لدي هنا ملاحظة : لقد سئل بابلونيودا مرة : « لماذا لا تكتب عن الزهر ؟ » فأجاب : « انظروا إلى الدماء في شوارع الشيلي ! » . ونحن الذين نعيش قضايا ساخنة ولاهبة لا نستطيع إلا أن نكتب عنها . نحن لا نستطيع إلا أن نقول للذين يريدون أن نكتب عن ترف الفن : انظروا الدماء في شوارع الأراضي العربية المحتلة في فلسطين . إن هذه المواضيع تفرض ذاتها علينا ، وهي تحتاج إلى الواقعية الخلاقة التي يمكن من خلالها أن نقول الرواية أشياء كثيرة .

بدر الدين عرودكي

شكراً للأستاذ حنا مينة . أنا أعتقد ، وهذا رأي شخصي ، أن آلان روب غرييه - أياً كان رأينا فيها يكتبه - هو أيضاً ، مثلما يعالج الكاتب العربي قضايا مجتمعه الحرة والمصرية ، يعالج بدوره ، إذا وصلنا في تحليل رواياته حتى الأعماق ، قضايا المجتمع الذي يعيش فيه . ومع ذلك لن أسمح لنفسي بالاستمرار في الكلام . إذ من الممكن أن نفصل في هذا الموضوع فيما بعد . وأعطي الكلمة الآن لأندريه ميكيل إذا كان يريد أن يدلي برأيه قبل أن أعطي الكلمة لأدوار الخراط .

أندريه ميكيل

لقد بتّ الآن أشعر أنني قادر على التدخل انطلاقاً من الموقع الذي أحتله بين أصدقائنا العرب وروائيينا الفرنسيين . أنا أعتقد أن مشكلة الرواية لا يمكن أبداً طرحها نفس الطرح في بلد مثل بلدنا كما تطرح في البلدان العربية . ويخامرني الاعتقاد بأنه ينبغي الانطلاق ، أولاً ، من واقع أن العالم العربي يعيش ، منذ عقود من السنين - وضعاً تراجيدياً ، يومياً ، يتحلّق من حول مشكلة فلسطين من ناحية ، ومشكلة التنمية ومعضلة بناء الدولة الحديثة من ناحية ثانية . ومن هنا تأتي مشروعية أن نطرح في هذا البلدان مسألة ضرورة الرواية - وأقول هذا بكل جلاء - : بماذا تفيد الرواية في العالم العربي ؟ في نهاية الأمر من المؤكد أن الكلام الضروري هنا ، بالاستناد إلى ذلك الوضع التراجيدي ، من شأنه أن يحمل العديد من الأشكال الأخرى : مثل الخطاب الشفهي أو المكتوب ، والنقد والتاريخ وغيره . إذن ، ما فائدة الرواية ؟ أنا أعتقد ، رغم السؤال ، أن الرواية ضرورية . وهي ضرورية أولاً لأنها تبذل لغة . وعبرها ، عبر الروائين ، وتحديدأ عبر هؤلاء المعتلين هذا المنبر ، يقوم الجهد العظيم المتجه نحو خلق لغة عربية جديدة متأقلمة مع العصر . وأحب أن أقول أيضاً إن هذه الرواية تخلق بحثاً - لكي نعود بعض الشيء إلى ما كان روب غرييه يقوله - عن شيء يأتي لكتنا لا نعلم بعد ما هو ، شيء ينبغي عليه - على أية حال ، وبالنسبة إلى الرواية العربية - أن يكون متصلاً ، بطريقة مبتكرة ، إلى

هذا العالم ، ويكون بالتالي كونياً . وأخيراً أقول إن هذه الرواية ضرورية بالتأكيد - وتلكم نقطة شديدة الدقة لكنها تبدو لي مع ذلك شديدة الأهمية - ، ضرورة من أجل الاستجابة للتحدي الذي يطرحه ذلك الشكل العتيق في الأدب العربي ، الشكل الذي يتمتع وحده بالامتياز ، أعني به الحكاية . بل وربما كان أحد الدروب الممكنة أمام الرواية العربية تصليها لتحدي موت الحكاية ، لكي تنتج نصاً يكف عن أن يكون حكاية ، دون أن يعني ذلك أنه يخرج عن إطار التقاليد الحكائية .

لكل هذه الأسباب أعتقد أن الرواية ضرورية في العالم العربي . كما أن وظائفها تبدو لي أمراً بديعاً . . لكن المسألة لا يمكنها أبداً أن تنطرح بنفس الصيغ التي تنطرح بها في البلدان الغربية .

بدرالدين هروديكي

يُحْتَل إلى أن أندريه ميكيل قد خُصَّص على نحو ممتاز ما يبرِّد التمييز بين وضع الرواية والإبداع الروائي في فرنسا وأوروبا من ناحية والإبداع الروائي في العالم العربي من ناحية أخرى .

الكلمة الآن لأدوار الخراط الذي سيحدثنا عن وظيفة الرواية في الثقافة العربية .

ادوار الخراط

كنت قد أعددت نصّاً يلتزم بالبرنامج الذي أرسله إلينا منظمو الندوة . لكنني بَتَّ أجد أن هذا النصّ^(٣) - ولو أنني سأعتمد عليه إلى حد ما - يخرج قليلاً عن تيار المناقشات والأسئلة التي أثّرت ، وبخاصة فيما يتعلق بهذا النوع من الاختلاف في كيفية تناول المشكلة التي نحاول أن نعالجها ؛ ولا بد عندما نعالجها أن نلجأ إلى نوع من التبسيط ، ضروري ، كما قيل على هذه المنصة وألا يؤخذ الكلام بظاهره ؛ وأن نرجع دائماً في حديثنا عن الرواية إلى نصوص الرواية . لا أن نرجع إلى تنظيرات معينة عن الرواية - كما نفعل خاصة نحن الروائيين ! - إن أحسن ما نفعله هو أن نكتب الرواية ، لا أن نكتب عن الرواية . المهم في

• انظر هذا النصّ كاملاً في ملحق هذه الجلسة الثانية .

الموضوع أن ما أثير اليوم متشابك جداً . وبالطبع خرجت منه تشعّيات وتنوعات مختلفة . لكنه في الأساس موضوع واحد : ما هي مكانة الكاتب في المجتمع العربي على الأخص ؟ . وما هي وظيفة الرواية اليوم في المجتمع العربي ؟ .

اسمحوا لي أولاً أن أتفق منذ البداية مع الاتجاه العام لأصلدقاتنا وأبحاثنا الذين يتكلمون باسم الأمة العربية وباسم وضعها المأساوي . نعم ، ولا شك في هذا . إن الأمة العربية تعيش بالفعل وضعاً مأساوياً منذ ما لا يقل عن ثلاثة أو أربعة عقود من الزمن ، هذا صحيح . المأساة تعيش حولنا ونحن نعيشها في صميمها . هذا صحيح ولا يمكن نكرانه . ولا يقتصر الأمر على المأساة السياسية الواضحة التي نعرفها ، بل يمتد إلى أكثر من ذلك بكثير . يمتد إلى وضع الكاتب ووضع المثقف بشكل عام في المجتمع العربي الآن . وهو وضع مأساوي في حد ذاته . ويختلف خطابنا بالضرورة ، عندما نتناول هذا ، عن خطاب إخواننا الكتاب الغربيين بصفة عامة . لا أقول إنهم لا يهتمون بمجتمعهم . أقول إن ظروفهم في مجتمعهم تختلف وهذا بديهي ! ولكن هناك دائماً لكن : هل يفهم من ضغط الحوادث والأحداث المأساوية التي نقع نحن الروائيين أو الفنانين العرب تحت وطأتها أن وظيفة الفن وظيفة اجتماعية ؟ . هذا هو السؤال الأساسي . لا شك أن الفن يقوم بوظيفة اجتماعية ، وهذا أتصوره بديحياً في كل الأحوال . قد تختلف النوعية ، قد تختلف الدرجة ، قد تختلف كيفية المعالجة . لكن نحن نحن غالباً تحت وطأة المأساة الاجتماعية والسياسية التي نعيشها ، بحيث أخشى أن يجور هذا على ما يمكن أن أسميه « جوهر وظيفة الفن » . لا يقولون لي أحد إنني أدعو لحرافة ما سمي بالفن للفن . أظن أن ذلك لا يمكن أن يثار اليوم . هذه حرافة انقضت زمنها . لكنني لست مقتنعاً تماماً بذلك الربط بين الآلية الاجتماعية والأحداث الاجتماعية والظواهر الاجتماعية والسياسية وبين الفن ، الربط المباشر الذي يكاد يكون في نهاية الأمر ألياً ، لست مقتنعاً به تماماً . هناك بالتأكيد ربط ولكنه يتوقف على نوعية الكتابة وعلى ما يسمى (بشيء من الغرور ربما ، أو بالصلف المشروع للروائي ولكل فنان) بالكتابة الجيدة ؛ إن على الكتابة الجيدة أن تفعل شيئين من بين أشياء أخرى : أن تنبثق ، أن ترتبط بشكل أو بآخر ، بالظاهرة الاجتماعية ، كما لا تنفصل عن شيء آخر نسميه

« حقيقة إنسانية ما » ، لست أقول « الحقيقة الإنسانية » وإنما أقول « حقيقة إنسانية ما » . أرجو أن يتاح لي في الوقت ما يكفي للحديث عن هذا . كنت قد بدأت نصي المكتوب بالوضع الاجتماعي للكاتب في عالمنا العربي . وهو وضع لن يبدو لنا ساراً على الإطلاق إن نحن جابهنا الأمر بواقعية . فالآن وبعد فترة سقوط الأحلام الكبيرة التي كانت تجلجل ، إذا صبح التعبير ، في حياتنا منذ عقد أو عقدين من الزمن ، وإمبارها في فترة التمزق التي يعيشها المجتمع العربي الآن ، ولننقل - لنسم الأشياء بأسمائها - في فترة الإحباطات التي لحقت بالآمال العريضة والأحلام الكبيرة التي كانت تساورنا منذ عقدين من الزمان أو عقد ونصف ، لا اعتقد أن الروائي والكاتب أصبح اليوم بالفعل هو لسان حال المجتمع أو هو الذي يقوم بدور المبشر والداعية ، دور النبي ، تلك الأدوار الكبرى التي كنا قد نسبناها أو حلمنا بأن ننسبها إلى أنفسنا في الخمسينات والستينات ، لا اعتقد . الآن الكاتب العربي ، ولنقل هذا ببساطة وواقعية لكي نتكلم على الأقل ، ممزق معزول عن اتخاذ القرار ، كم مهمل في نهاية الأمر . قد لا يكون هذا صحيحاً دائماً ، ولكن في ظروف الأمية التي تستشري عندنا ، في ظرف ندرة القراء ، في ظرف ابتعاد المثقف بشكل عام وليس فقط الكاتب أو الروائي عن السلطة الحقيقية لا لاتخاذ القرار بل للمشاركة فقط في اتخاذ القرار . في ظروف انعدام الديمقراطية كلياً أو جزئياً ، في مثل هذه المقولات قدر من التعميم والتجريد . يجب أن نحترم من التعميم والتجريد حيث إن لكل مقولة مثل هذه المقولات استثناءات . والتحفظات لا تكاد تنتهي . لكن فلننظر حقيقة : هل اختفى دور الكاتب أيضاً ؟ . طبعاً ، الإجابة على هذا تميل إلى ناحية الأمل ولا تميل إلى ناحية اليأس .

أنا لا أقطع بأن للادب دوراً اجتماعياً حاسماً ومباشراً يفعل على المدى القريب . كما لا أستطيع أن أقطع بأنه ليس له دور . المشكلة مثارة باستمرار بما يعني أن القضية حقيقية . المشكلة التي لم تمُر عليها إلا لماماً هذا الصباح هي دور الكاتب في عصر الصورة . في عصر هيمنة الصورة ، في عصر سيادة التلفزيون والآلات والتقنيات الحديثة وأجهزة الإعلام المذهلة التقدم - هذا الأدب المكتوب الذي يبدو الآن أو سوف يبدو عما قريب ، فيما يجيل إلي ، شيئاً قد عفا عليه

الزمن ، هذا الكتاب المطبوع في عصر الكمبيوتر ، في عصر التلفزيون ، في عصر الأقمار الصناعية ، هل سيقى ؟ هل سيقبل له دور ؟ هذا النوع من الأسئلة أعتقد أنه أيضاً يطوف على الأقل بأذهاننا . وأعتقد أن هناك قدراً من التبادل بين هذين الوسيطين إذا شئتم وأن التلفزيون والصورة وأجهزة إنتاج الصورة وتوزيع الصورة ليست بذاتها شيئاً له حياته المستقلة التي تفرض نفسها - هناك دائماً الغرض ، الغاية المتوخاة من توجيه الصورة ، فإلى أين تتوجه الصورة ؟ . هذا هو السؤال . ليست الصورة بالضرورة موضوعة للتسلية أو للتضليل ، كما أن الكتاب المطبوع ليس بالضرورة هو الكتابة الجيدة أو الفن الرفيع . إذن فقيم تستخدم الصورة ؟ من يوجهها إلى ما يوجهها ؟ لأي هدف تستخدم (مع أنني لا أحب مثل هذه العبارات : التوجيه والاستخدام في العمل الفني) .

يمكن أن نحدد للروائي في المدى البعيد وظيفة اجتماعية ، وظيفة المساهمة بقدر أو بآخر في التغيير . أنا متفق تماماً مع ما قيل وما سوف يقال دائماً من أن أن الفن هو سؤال . ومتفق أيضاً مع تلك التفرقة الدقيقة بين السؤال عن المعنى وبين معنى السؤال . هذه التفرقة قد أثرت اليوم لأن السؤال عن المعنى هو الذي قد يكون وظيفة الفن . أما معنى السؤال الذي يحمل في باطنه إشارة إلى الإجابة ، فلعله لربما كان مفيداً في وقت من الأوقات تاريخياً في تطور الرواية كما نفهمها أو كما نعرفها في الأدب الغربي .

أما الرواية في الأدب العربي فتلك قضية كبيرة لا أعتقد أن المجال مناسب لها الآن ، لأن الرواية ليست بالضرورة متنوّجة عربياً مأخوذة من الغرب ، وليست أيضاً بالضرورة تقليداً كاملاً أو استكمالاً تاماً لما بدأه العرب القدماء . الرواية نفسها في تصوري كشكل من الأشكال موضوعة أيضاً للسؤال . قال الصديق العزيز حنا مينة إن للرواية دوراً وللشعر دوراً وللقصّة دوراً وهكذا . . وأنا أتساءل عن هذا كله الآن . لعل ما اصطللنا على تسميته بالأنواع الأدبية المقررة سلفاً ، لعله موضوع للسؤال أيضاً . ما أميل إلى تسميته بالكتابة عبر النوعية هو الاتجاه الذي أراه على الأقل ، الذي أحاول أن أجرب فيه شخصياً ؛ بمعنى أنه ليس هناك أبداً - وليس هذا أيضاً قاعدة - ما أقول إنه ليس هناك قاعدة

في الفن أو قانون مسبق أو إطار جاهز أو مثال نسعى إليه . ولكن هذا القول نفسه ليس قاعدة .

عندي أن الرواية لها وظيفة في النهاية ، هي وظيفة معرفية ، لا تلك المعرفة التي هي غاية أسعى إليها ، لا تلك المعرفة الموضوعية سلفاً ، بل المعرفة الموضوعية عبر السؤال ، وليست المعرفة اليقينية . ليس عندي يقين : لا يقين مسبق ولا يقين أسعى إليه . ربما كان دور الفن عندي هو ذلك البحث اللاعج المستمر . المعرفة عندي أيضاً ، هي كما قلت ، ليست متوجاً نهائياً مغلقاً على نفسه وليست مثلاً سابقاً وجاهزاً ، إنما هي سعي مفتوح ليست له نهاية ، ورغبة غير متحددة بطبيعتها ، سعي نحو قهر التحديدية ربما مع التسليم بها ومن غير قبول لها أيضاً . سعي نحو نوع من الواحدية المتنوعة ، المتكسرة الجوانب ، المفتوحة ربما ، هي فعل أيضاً بهذا المعنى يصطلم بحكم القمع الضروري على مستوياته المتعددة ، المستوى الفردي والمستوى الاجتماعي والمستوى الكوني والميتافيزيقي . ذلك القمع الذي يميز ظاهرة الرواية . أنا لا أنكر وجود نوع من اللاتاريخية في الفن كله وبالذات في الرواية . هي أيضاً لا تاريخية بمعنى من المعاني . هي « تفسير » ؟ ممكن ! وهي سؤال مستمر ، هذا صحيح . ولكنها أيضاً رؤية . هي على مستوى آخر وفي مجال آخر سعي إلى مشاركة عميقة تتجاوز الأنا إلى التواصل الاجتماعي على مستوى الحفظ الفنية . يعني مشاركة في معرفة ملتبسة في النهاية ، معرفة من نوع خاص للنفس وللعالم ، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض ، بحيث نذهب ، أنا وقارئ معاً ، لتلمس حقيقة ما ، ولا أقول الحقيقة - حقيقة ما مشتركة بيننا ، قديمة وجديدة ، قديمة لأنها جانب من حقيقة إنسانية تاريخية ولا تاريخية ؛ وجديدة لأننا ربما نراها لأول مرة إذا صادفتنا نعمة الإلهام والحظ الحسن .

في البرنامج الموضوع أثبت قضية الهوية القومية : هل الأدب يحمل ، هل ما زال يحمل الهوية القومية ؟ . هذا هو السؤال الذي طرح علينا ، حاولت أن أجيب عليه بقدر ما أتصور بأن أضع موضع التساؤل هذه الهوية القومية ، وخاصة في مجتمعنا العربي . وطرحت : هل هذه الهوية شيء قبلي

مسطور في لوح خالد ملقى علينا من الماضي ، موحد ، ثابت ، قالب علينا أن نتصهر في داخله ؟ . أم أن الهوية القومية على العكس شيء يحمل من التراث الحي عناصره ، كما أنها اختيار ، كما إنها موضوعة للتجاوز ، كما أنها أساساً شيء متجدد وحي ولا تحمل مشروعيته ومصداقيته إلا إذا تفاعلت لا مع الماضي فقط ، لا مع فكر مجرد أو مع تصور ثابت وقبلي فقط ، بل مع وقائع الحاضر ومع ما نريده لأنفسنا ولها في المستقبل . بمعنى أن الهوية القومية تحمل بعداً مستقبلياً بالضرورة . إذن الأدب في هذا التصور هل هو يحمل فقط الهوية القومية أم إنه يشارك في صناعة الهوية القومية إذا أحببتم ؟ . هذا سؤال ، هذه وظيفة من وظائف الأدب خاصة في مجتمعنا العربي . بالطبع ، الهوية القومية ليست كما قلت شيئاً واحداً وثابتاً ، بل إنها تحمل التعددية وتحمل العناصر المختلفة التي لا أرى فيها عنصر تشتت أو تفرق ، بل عناصر وحدة وإثراء .

بالطبع إن العلاقة بين الروائي واللغة علاقة جذرية ، لا شك في هذا . لكنني أتصور أن اللغة عندنا بالذات في المجتمع العربي وفي الرواية العربية قد تكون لها خاصية لا تتوفر في كثير من الآداب الأخرى . اللغة عندنا ما يشبه سطوة المطلق . اللغة عندنا ما يشبه نوعاً من القداسة ، لكنها بسبب غناها الفادح وتراثها الطويل العريض ليست فقط مصدراً للثراء بل تمثل كذلك عبئاً يحتم على الروائي أن يصارع اللغة مصارعة لها جوانب متعددة . بالطبع اللغة - كما في كل لغة - فيها مستويات : العاميات المختلفة في اللغة العربية مصدر إثراء ، اللغات المختلفة في داخل كل عامية يمكن أن تكون ملهمة ولكن لا يمكن إغفال عنصر التوحيد في اللغة العربية التي تجمعنا جميعاً . كنت أحب أن أتكلم عن علاقتي أنا كروائي وككاتب باللغة العربية . لكنني سأترك هذا لمن يريد أن يراه في النصوص نفسها .

بدرالدين هرودي

لا بد من العودة إلى هذه المسألة بأستانذ إدوار ، لا سيما وأن العلاقة بين الرواية واللغة ، وأنا أوافقك تماماً ، أساسية جداً بما أن الرواية نوع حديث تنبأه الأدب العربي . ولإني أصّر إصراراً شديداً على كلمة « تنبي » الأدب العربي

للرواية بما هي شكل حديث في التعبير الأدبي لم يعرفه ، على النحو الذي نكتبه اليوم ، أدبنا من قبل . والحقيقة أن العلاقة بين اللغة العربية وبين الرواية والإبداع الروائي علاقة ، على أهميتها ، لم تعرف حقها من الدراسة على ما نتمنى ، لا سيما وأنك تمارس هذه العلاقة كروائي ويمكنك النظر إليها بوصفك باحثاً . وأعتقد أن من الأهمية أن يدلي كل روائي عربي بشهادته في هذا الموضوع . ما هو مهم الآن أن الأستاذ أدوار الخراط قال إنه يقود قارته في طريق ما ويحاول معه أن يكتشف الحقيقة . أية حقيقة ؟ . لا يعرف ما هي الحقيقة التي يكتشفها . وظيفة الرواية أو وظيفة الأدب إذن تتمثل في كونها رحلة اكتشاف . والآن نمطي الكلام لجمال الفيضاني الذي عرفناه يعود إلى التاريخ لا يستمد منه أحداً أو شخصياته وإنما أسلوب كتابته ، ذلك الأسلوب الذي ميّز مراحل سابقة على المرحلة التي نعيشها ولا سيما العصر المملوكي ، أو أسلوب المتصوفين ولا سيما ، منهم ، أسلوب ابن عربي . أرجو أن يتفضل الأستاذ جمال الفيضاني ويحدثنا كيف يرى إلى وظيفة الأدب هو الذي يمارس هذه العودة إلى التاريخ إلى درجة صار فيها يتميز عن غيره من الكتاب وإن كان يشترك فيها مع عدد من الكتاب ولا سيما بعد حرب 1967 ، ولا سيما منهم ، وإن كان على صعيد آخر وبطريقة مختلفة ، زكريا تاهر ، مع الإشارة إلى مسألة اللغة والبناء اللغوي .

جمال الفيضاني

العنوان كبير جداً ، والوقت المتاح قصير جداً . لذلك سوف أحاول أن أقول إشارات يمكن أن نفصلها فيما بعد . وقد يبدو مدخلي إلى الموضوع ميتافيزيقياً بعض الشيء . لكنني سوف أتكلم فيه بتلقائية وببساطة وبصراحة أيضاً . يقول المؤرخ والمفسر العظيم الطبري في تفسيره للآية القرآنية التي تقول « لكل أجل كتاب » ، يقول في تعليقه وفي شرحه لهذه الآية : « ولكل كتاب أجل » . وهذا كلام مهم جداً قد يلقي بعض الضوء على ما سوف يقوله . أيضاً يقول المتصوف ابن عربي في كتابه « الفتوحات المكية » : « إذا سألنا من هو الأديب فأقول إن الأديب هو ابن وقته ، هو ما فيه من وقت منقطعاً عن الماضي وعن المستقبل لأن ما فيه من وقت يتضمن الماضي والمستقبل » . وهذا أيضاً كلام

أتصور أنه مهم . أنا في تصوري بشكل عام لوظيفة الرواية ، ووظيفة الأدب ، ووظيفة الفن ، أرى أنه محاولة إنسانية للإمساك بما يفرّ ، بما يوتّي باستمرار ، باللمحة أو بالزمن . أنا أؤمن أن كل شيء إلى زوال ، وهذا محور مهم في الفلسفة الإسلامية . وفي القرآن : « كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام » .

كل شيء يمضي ويزول . الجهد الإنساني الوحيد الذي يقاوم هذا الفناء المستمر هو الأدب والفن بشكل عام . وأنا أعتبر أن الرواية هي أرقى جهد في هذا المجال ، لأن الرواية تستوعب الأشكال الفنية الأخرى . اللحظة التي مضت لا يمكن استعادتها ولا يمكن أن تعود سواء أمضت منذ خمس ثواني أو منذ خمسة آلاف عام . ومن هنا لا يوجد شيء بالنسبة لي اسمه التاريخ . يوجد شيء اسمه الزمن وأنا أحاول أن أقاوم فناءه المستمر بأن أمسك باللحظة ، ومن هنا أبدأ : الرواية في تصوري هي محاولة الإمساك بهذه اللحظة أو محاولة التعبير عنها من الموقع ومن الزاوية التي أعيشها . هذه اللحظة لها مضمون ، هذا المضمون يمكن أن يختلف من مجتمع إلى آخر ، يختلف من مصر إلى فرنسا ، إلى أمريكا . وكلما كان الأديب أكثر تمكناً من درجة موهبته واستعداده ، يمتلكاً لقدر كبير جداً من إمكانية التعبير عن هذه اللحظة وعمّا تحتوي ، كلما كان العمل الفني أوفر على مقاومة الفناء وتسجيل جوهر اللحظة ، أو روح العصر ، كما نسميه في بعض الأقوال الأخرى . إذا كنت أريد أن أعبر عن هذه اللحظة فلا بدّ من أدوات . أتصور أن هذه الأدوات ليست منعزلة عن الواقع الذي أعيشه وعن تراثي الخاص . وهنا تنتقل إلى قضية الشكل : بصراحة أنا أختلف مع الدكتور الصديق بدرالدين عرودي في أنّ الرواية شكل حديث في الأدب العربي . هذا كلام غير صحيح . وللأسف كل الجامعات في العالم العربي تدرّس هذا الكلام ، كما تصرّ عليه كل المناهج الأدبية ، لأن الشكل الروائي في العالم العربي ليس منفصلاً عن علاقتنا بالغرب وعمّا تثيره هذه العلاقة من إشكاليات . عندما نقول إن الشكل الروائي شكل حديث في العالم العربي فنحن نؤرخ لميلاد الرواية العربية بـ « زينب » لهيكل . فإذا كان البعض يحاول أن يوجد لها نوعاً من الأصالة ، نراه يرجع بها إلى علي باشا مبارك مثلاً في « وقائع علم الدين » أو

إلى بعض معاصريه ، لكن أنا أقول إن هذا الكلام ينطبق على الرواية ذات الشكل المستند إلى التراث الأوربي في الرواية . ولكن لا يوجد شكل واحد للرواية على الإطلاق . ولا يوجد قانون ، لا يوجد شكل ثابت . الرواية موجودة في التراث العربي القديم . وطبعاً إذا أردت أن أفيض وأن أتحدث في هذا الموضوع فلن تكفيني الثلاثة أيام المخصصة للندوة . إذن الشكل الذي أريد أن أعبر به عن مضمون اللحظة وأن أقاوم به هذا الفناء وهذا الزوال المستمر ، لا بد أن يكون نابعاً من ظروف ، من تراثي ، من تراث لغتي . في القرون الأخيرة من العالم العربي بظروف خاصة حيث كان للغرب دور مهم في إحداث درجة كبيرة جداً من عدم الثقة بالتراث العربي وبالتاريخ العربي أيضاً . فتوجهنا بشكل كامل إلى الغرب (أنا لست ضد الثقافة الغربية . أنا نشأت عليها . أول روايات قراءتها في حياتي كانت روايات أوربية) . ولكن أين خصوصيتي أنا ؟ . المسألة ليست شكلاً وليست جرياً وراء موضحة . المسألة تتعلق بأنني أنا أريد أن أعبر عن مضمون فإن لم يكن الشكل نابعاً من الداخل أيضاً ، لن يستطيع هذا الشكل أن يقدم المضمون تقديماً جيداً وسليماً . لقد وصل التأثير بالغرب - وهو تأثير غير صحي في نظري - وصل إلى درجة حدث معها مثلاً أن أعمال آلان روب غرييه لم تترجم في العالم العربي ، ومع ذلك فإن هناك من الكتاب من تأثر به بدون أن يقرأه ، بل اكتفى بأن قرأ آراءه النظرية بعد أن ترجم كتابه « نحو رواية جديدة » في مصر . وهذا الشيء نفسه حدث مع رواية يولييس . أنا أحب روايات آلان روب غرييه وروايات الكتاب الآخرين . ولكن بين كتاباتنا وكتاباتهم اختلافاً في النوعية ، اختلافاً في الشكل وفي الأسلوب . ومن هنا كانت محاولتي ومحاولة آخرين (يوجد بيننا ممثل بارز لهذا الاتجاه ، هو الكاتب الفلسطيني إميل حبيبي الذي مثل غيره من أفراد هذا الاتجاه استند إلى الجذور القصصية والروائية في التراث العربي والتي يمكن أن تحقق لنا الخصوصية في آداب العالم) .

الرواية الجديدة في فرنسا حملت شكلاً كان من وجهة نظري للحرين العالميتين اللتين جرتا في هذا القرن تأثر في الوصول إليه . لكني أنا اليوم أدافع عن معركة وجودي اليومية ، عن معركة وجودي . نحن نموت كل يوم في

الواقع . نموت بالفعل . لا نموت فقط ، ولكننا مطاردون أيضاً . يستطيع أي كاتب في أوروبا أن يذهب إلى مكان هادئ ويكتب رواية . أنا في وقت من الأوقات (بالرغم من أن ظروفنا في مصر ديمقراطية تعتبر من أفضل الظروف في البلاد العربية) ، كنت غير متأكد أنني سوف أتمّ الرواية التي أكتبها ، فكنت أسعى إلى تصوير بعض الصفحات التي أنتهي منها وأوزعها على بعض الأصدقاء خوفاً من أن يحدث ظرف أفقدها فيه . يعني أننا نعاني ليس من الموت اليومي وحده ولكن أيضاً القهر البوليسي . وهذا خطر يهدّد الإبداع في العالم العربي . هذه القضايا حيوية جداً . أنا لا أستطيع أن أتجاهلها لأنها متصلة اتصالاً وثيقاً باللمحة التي أعيش فيها . وعندما أريد أن أمسك بهذه اللحظة أو أن أعبر عنها لا يمكن أن أكون محايداً أبداً ، وأنا لا أتصور أن هناك موهبة عظيمة يمكن أن تكون محايدة أو تنظر إلى الواقع من منظور محايد أو سلبي أبداً . مش ممكن ! . ومن هنا تأتي الطبيعة الخاصة لما نحاول أن نكتبه وما نحاول أن نقدمه . السيد آلان روب غريبه قال إن الفن يطرح أسئلة ، وأنا أقول إن الفن يفسّر أيضاً . نعم . الفن يفسّر . أنا أحياناً أقرأ رواية عظيمة فأفهم من حقائق الحياة ما لا يمكن أن أفهمه لو عشت مقدار عمري أربع مرات . الفن يفسّر أيضاً ، يفسّر الحقائق التي لا يمكن للعلم أن يفسرها ، يفسّر لنا الأشياء التي لا نحسّ ولا يمكن أن نرى ... ! .

بهاء طاهر

قد أبدو بعد الكلام الذي قيل وبالذات في بداية هذه الندوة قادماً من العصر الحجري إلى هذه القاعة الحديثة . لأنني سأدافع عن الالتزام في الأدب لا بالمفهوم السارتري لهذا الالتزام ولكن بمفهوم ابن المقفع ، الكاتب العربي العظيم الذي تصور في القرن الرابع الهجري أن وظيفة الأدب هي إصلاح الحاكم والرعية . وفي تصوري أن هذا الفهم لوظيفة الأدب كان هو المنطلق الذي انطلق منه الكتاب المصريون العرب بدءاً من عصر النهضة أو ما نسميه « عصر النهضة في القرن التاسع عشر » والذي بدأ بالحرب المشهورة لمقاومة الاحتلال البريطاني . ليس المجال مجال عرض لتاريخ مصر الحديث ولا لتطور

الأدب المصري الحديث . ولكنني أتصور أن هذه الندوة يمكن أن تفيدنا للغاية إذا ما استطعنا أن نقم من خلالها شهادتنا أو رؤيتنا للمسار الذي اتخذته الأدب ، عبر الفترة الأخيرة على الأقل ، لكي نصل إلى بلورة إن لم يكن لإجابات فعلى الأقل أسئلة عمدة ومسارات نستطيع من خلالها أن نعرف إلى أين نتجه .

أقول إن الكاتب الروائي أو القصصي المصري تصور منذ بدء النهضة أن له دوراً في طليعة حركة التحرر . ولم يتخل عن هذا الدور في أي وقت من الأوقات . الشكوك التي تساور الكتاب المعاصرين عما إذا كان للأدب وظيفة اجتماعية أو لم يكن ، لم تكن تساور كاتباً مثل عبد الله النديم في القرن الماضي عندما اتخذ موقفاً واضحاً في كتاباته كخطيب للثورة العربية وككاتب صحافي وكقصاص شعبي لكي يفعل ما تصور أنه يؤدي إلى إيقاظ الوعي وحشده وراء هذه الثورة المبكرة في تاريخ مصر العربية . ما فعله عبد الله النديم هو الذي احتذاه فيما بعد والذي سار على هذاه فيما بعد الكتاب في مراحل التطور التي أعقبت ذلك ، سواء في فترة الحرب ضد الاستعمار أو ضد الاحتلال الانجليزي أو في فترة بلورة المشروع القومي المصري العربي في فترة الخمسينات والستينات . قد يكون من المفيد للغاية ، ولكنني لا أرى في مثل هذا الوقت المتأخر أن هناك إمكانية لذلك ، أن نعرض ولو بإيجاز شديد لكيفية تطور رؤية الكاتب لدوره على الأقل . لأننا عندما نتكلم عن دور الأدب أو دور الرواية إنما نتكلم عن رؤية الكتاب الذين أبدعوا بالفعل لهذا الدور .

في الخمسينات من هذا القرن ، عندما بدأت حركة التحرر المصري العربي تأخذ شكل بلورة أو سيادة مشروع قومي محدد ، تصور الكتاب المصريون العرب في ذلك الوقت أن من واجبهم أو أن من الطبيعي أن يكونوا في مقدمة العناصر التي تمهد الأرضية الفكرية لهذه الثورة الاجتماعية ؛ واستطاعوا من خلال أعمال مختلفة أن يصلوا إلى تحقيق هذه الغاية وهي تكوين الأرضية الفكرية للانقلاب على المجتمع القديم السابق على الثورة . قد أشير بشكل عابر هنا إلى أن جمال عبد الناصر الذي قاد الثورة المصرية ، قال إنه تأثر في بدء حياته في تصوره للمجتمع ببعض ما قرأه من روايات في الثلاثينات من هذا القرن .

السؤال الذي طرح من أكثر من متحدث في هذه الندوة : كيف يستطيع الكاتب أن يتصور أن له دوراً أو أن يتقلده وأن يحقق هذا الدور برغم الأمية الكاسحة في المجتمع المصري والعربي ؟ . بعض الكتاب كان لديهم من الموجبة الفذة ، مثل عبد الله النديم ، ما مكّنهم من أن يتجاوزوا الحاجز اللغوي وأن يصلوا إلى جمهورهم الطبيعي وصولاً مباشراً . وأنا أستطيع أن أزعم أن الكتاب الذين لم يستطيعوا تحقيق هذه المعجزة وهم الغالبية العظمى بالطبع ، استطاعوا أن يصلوا إلى جمهورهم الطبيعي على مرحلتين ، بمعنى أنهم كانوا يخاطبون قادة الرأي بلغة أهل الإعلام الذين يشاركون بدورهم في تكوين رأي الجماهير . ولهذا اعتبر الكاتب كائناً مشاعياً وخطراً للغاية منذ بدء النشر على المستوى الجماهيري وحتى هذه اللحظة . تعرّض في كثير من الأحيان لما يقمعه أو يقهره ويحاول أن يحجب صوته عن الوصول إلى الجماهير . استطاع الكاتب المصري ، أقول ، أو استطاع الكاتب العربي بصفة عامة أن يصل إلى جماهيره ليشارك في بلورة الواقع وفي صياغته من خلال ذلك الوصول على مرحلتين : الوصول إلى المثقفين ثم ، من خلال المثقفين ، الذين يشكلون قادة الرأي ، إلى الجماهير العريضة . أقيمت للكتاب المصريين والعرب والأوربيين فرصة نادرة للقضاء على هذه الفجوة بتوافر وسائل الإعلام الجماهيرية التي تتيح للكاتب أن يصل إلى جمهوره الطبيعي ، ولكننا مع الأسف نعلم أن هذه الفرصة قد ضيّعت لأن الكاتب حُرِمَ من أن يكون له دور القيادة ، المثقف ، بصفة عامة ، حُرِمَ من أن يكون له دور القيادة في هذه الوسائل الجماهيرية للتعبير . ولا يختلف الأمر في الشرق عنه في الغرب في هذا المجال . بل قد أقول إن الشرق استورد من الغرب هذا الاستغلال لوسائل الإعلام الجماهيرية لاستهلاك فعالية الجماهير للإطلاق وتفجير طاقات الجماهير على الوجه الذي ينبغي أن تكون عليه . وهذا من الأمور التي تثير أقصى درجة من الحزن ، لا سيما في البلاد التي قطعت شوطاً في التقدم التقني كفرنسا أو غيرها من بلاد الغرب . لأنه كان من الممكن بالفعل لوسائل الإعلام الجماهيرية أن تحقق أكبر وأهم وظيفة للأدب كوسيلة لخروج الإنسان من ذاته وأنانيته بدلاً من أن يغرق في الطابع الاستهلاكي الذي صار يغلب على إنسان الغرب بصفة عامة ، والذي كما قلت استورده الشرق بنجاح في وسائله

الجمهورية للإعلام . طبعاً ، لن أستطيع أن أقدم هذه الشهادة كما تمنيت منذ البداية ، ولكني أقول إنه إذا أريد للكاتب المصري ، العربي ، وإذا أريد للكاتب بوجه عام أن يحقق رسالته ودوره باعتباره رائداً في حركة المجتمع نحو التغيير ، وهذا هو الدور الذي حددته وأتصوره للكاتب لا سيما في مجتمع يعاني في الجزء الأخير من القرن العشرين ويعيش حرباً متأخرة للتحرير وحرباً متأخرة للنهوض وللتخلص من التبعية ومن القهر بمستوياته المختلفة : الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، تلك المعركة التي يمثل الغرب فيها درواً رئيسياً كخصم في كثير من الأحيان ، إذا أريد للكاتب أن يحقق هذا الدور فإنه لن يتمكن من ذلك إلا بوصوله إلى وسائل الإعلام الجمهورية واستغلالها لكي يعبر عن رأيه ولكي يصل إلى جمهوره الطبيعي .

بدوالدين عروديكي

أشكر بهاء طاهر ، وأظن أن أندريه ميكيل يرغب في التعليق ؟ ..

أندريه ميكيل

أنا لا أوافق السيد الفيطاني الذي قال إنه كان ثمة وجود للقصة بمعناها المعاصر في الأدب العربي الكلاسيكي . لا أوافق . نستطيع أن نجد في الأدب العربي الكلاسيكي عناصر روائية ومواضيع روائية ومناخاً روائياً ، يعني قيمة روائية ، ولكن لا أعتقد أن ثمة وجود للقصة الروائية بمعناها المعاصر . لقد قال لي طالب في يوم من الأيام : أريد أن أقدم أطروحة موضوعها القصة في القرآن ، فقلت له : مستحيل .. مستحيل !^(٩)

آلان روب غريبه

ربما كان يتحدث عن « الرواية الجديدة » ! ! .

جمال الفيطاني

أنا لم أقل إن القصة مفهوماً المعاصر موجودة في التراث العربي . ولكن توجد أشكال خاصة بالقصّ العربي . هذه الأشكال هي التي أبنى عليها . وأنا صراحة عندما بدأت الكتابة ولسنوات طويلة كنت أتبع المقاييس النقدية المستقرة

* لكن أندريه هذا التعليق باللغة العربية مباشرة .

على أمس المدارس النقدية الغربية ؛ ولقد احتجت إلى عدد كبير من السنوات حتى أتجاوز نفسياً هذه المقاييس . ونفس المقاييس في الغرب تتغير . يعني سوف أضرب لك مثلاً : القصة القصيرة في شكلها التشيكوفي كانت تعتبر لحظة وسط ولحظة تنوير . لكن هذا المفهوم أصبح متخلفاً . إذن ، ما يقال إنه مفهوم معاصر للقص ليس مفهوماً واحداً ، لكنه صار مفهوماً نتيجة تطور ثقافي خاص . أنا أيضاً عندي أشكال خاصة . وهذه الأشكال الخاصة هي التي كنت في حاجة إلى التواصل معها . على سبيل المثال سوف أقول لك رأياً قد يبدو متطرفاً : أنا أعتبر أن مقامات الهمذاني رواية . سوف تختلف معي . لكني أقول لك تعال نطبق بعض المقاييس الشائعة : الشخصيات واحدة ، الموضوع فيه تنوع في إطار الوحدة ، المكان متسع ورقعته شاملة واللغة واحدة . أليست هذه رواية ؟ . لماذا جاء آلان روب غرييه وألغى الأشخاص ، وجاء سولزر وألغى الفواصل بين الجمل والوصف وعبر عن ذلك بالشيئية ؟ . لقد قبلت أن تعتبر هذا كله رواية ، إذن لماذا لا تعتبر المقامة رواية ؟ . أنا أقول إن هناك أشكالاً خاصة بالقص العربي . وياسيد أندريه ميكيل ، أنت بجهدك في كتاب « لا توجد حكايات بريئة » قد ساعدتنا أيضاً على اكتشاف عناصر من القص موجودة في التراث العربي . وأنت قلت ذلك .

أندريه ميكيل

كان هذا التوضيح ضرورياً . وأنا أوافق .

بدرالدين هرودمي

أود أن أشير هنا إلى أن القول إن الرواية العربية بدأت تبنياً لما يكتب في الغرب أو أنها كنوع أدبي حديث تبنه الأدب العربي عن الغرب لا ينفي بالضرورة ما فضل به جمال الغيطاني في حديثه عن أشكال عربية خاصة في القص عرفها التراث العربي وحاول بعض الكتاب تطويرها . . وأعطي الكلمة الآن لأدوار الخراط .

ادوار الخراط

أنا متفق بشكل عام مع الصديق العزيز الذي نادراً ما ألتقي معه وهو جمال الغيطاني . الكلام يصدر على اعتبار أن هناك شكلاً ثابتاً للرواية ، مقياساً تنسب

إليه أشكال عربية قديمة كما ينسب إليه التنبؤ الحديث لهذا النوع في الأدب العربي الحديث . سؤالي الأساسي : هل هناك مثل هذا الشكل الثابت للرواية أم أن الشكل الذي نتكلم عنه ونعتبره هو هو الرواية ، هو أيضاً شكل تاريخي في الأدب الغربي نفسه وفي الشكل الروائي الغربي نفسه كما قال جمال الغيطاني ؟ هذا الشكل الروائي في الغرب يتغير الآن تغيراً جذرياً . ماذا حدث عندنا باختصار شديد ؟ . نحن بالفعل تبيننا في العصر الحديث هذا الشكل ثم تطورنا به ، ثم تجاوزناه أو نحن بسبيلنا إلى تجاوزه وربما بالعودة إلى أشكال روائية عربية سابقة . إن هذا الاستحداث المستمر لنوع أدبي هو من طبيعة الإبداع الفني ؛ ليس الإبداع الفني بطبيعته سيراً على دروب مطروقة وليس خضوعاً لقوانين موضوعية . باختصار شديد ليس هناك ما يسمى بالرواية . الرواية دائماً في حركة تجدد مستمر كما قلت . الرواية الآن لا تستوعب الشعر وغيره بل هناك رواية الشعر . هناك الرواية التسجيلية ، هناك أشكال لا يتصور قيامها في التنظيرات بل إن المحكّ والنهاية هما الإبداع . فلنعد إلى النصوص لكي نرى أنه ليس هناك شكل ثابت للرواية وأن التقليد أو السير على الطرق المألوفة قد يضير ويقتل الرواية نفسها .

الآن روب غريبه

أنا أتفق كل الإتفاق ويشكل عميق مع ما قاله السيد ادوار الخراط . بصدد التبدل المستمر في الأشكال الروائية ثمة أمر يحظر في بالي يتعلق بكلام آخر قيل هنا حول علاقة الرواية باللغة ، أي حول علاقة الرواية العربية باللغة العربية ، وحول علاقة الرواية الفرنسية باللغة الفرنسية . فلماذا تبدل الرواية طوال الوقت فيما لا تتغير اللغة إلا قليلاً ؟ . على الأرجح لأن اللغة نوع من الإجماع الأيديولوجي ، كما لو كانت وسيلة للبقاء ، بينما على العكس من هذا تظل الرواية في حالة اختلاف مع ذاتها ، وخاصة مع لغتها الخاصة بها . وأنا أعتقد أنه إذا كان المرء ينكبّ على الكتابة فيما هذا إلا لأنه يشعر في أعماقه بحالة من الاتصالح مع ذاته . إن لكل لغة تاريخاً لأن لكل بلد تاريخاً . وفي كل بلد انتصرت لغة ليست هي بالضرورة لغة هذا البلد الأصلية . فانا أتكلم الفرنسية

وأنتمي في الوقت نفسه إلى أرض كانت تتكلم لغة لا علاقة لها بالفرنسية . ثم إن أجدادي كانوا لا يزالون يتكلمون اللغة البريتونية . والبريتونية هي ، كما تعلمون ، لغة سلتية لا علاقة لها بالفرنسية . الفرنسية لغة رومانية . وأعني بهذا أنني نتاج شيء شديد الغرابة كما هو حال الفرنسيين جميعاً . وأنا بإمكانني أن أقر بأنني مرتبط ، عبر روح سلتية ، بترية بربرية - كما كان الرومان يقولون - ، ومع هذا فإن اللغة التي أتكلمها هي لغة رومانية ، أو ما صارت إليه تلك اللغة الرومانية اليوم . وهذه المشكلة ربما تكون بالنسبة إلى ما له علاقة بلغتي الفرنسية ومحاولاتي الروائية الخاصة ربما تكون مرتبطة لدي بذلك الصراع القائم في داخلي ، دون هوادة ، بين النظام والفوضى . وأنتم جميعاً تعرفون هذه الجملة الشهيرة لبول فاليري : « ثمة خطران يهددان العالم على الدوام : النظام والفوضى » . ويُحيل إلى أن النظام له ، بالنسبة إلى الفرنسي سمة رومانية ، حيث تعلمون مثلاً أن التشريع الفرنسي والفقه والقانون المدني وقانون نابليون ، كلها تنتمي إلى الحق الروماني ، أي إلى تشريع مستورد بكامله من لدن حضارة أخرى . وهو يختلف تماماً عن التشريع السلتي القديم . وهذه اللغة التي نتكلم بها ، أي الفرنسية ، هي التي صارت منذ بضعة قرن وبضعة عقود ، لغة النظام . أي أن الفرنسية باتت اليوم تعتبر لغة الوضوح والدقة والموضوعية . هذه اللغة هي اللغة التي أتكلمها ، ومع ذلك ثمة في أعماقي جانباً مهيئاً (بربرياً) . مما يجعلني أنصرف ، دون هوادة ، انطلاقاً من ذهنية فوضوية ضد هذا القانون وهذا المجتمع وهذا النظام ، أي - في نهاية الأمر - ضد ذاتي وضد لغتي الخاصة . وإني لأعتقد أن هذه مشكلات خاصة بهذا البلد الذي استعمرته روما ، ولكنني أتساءل مع هذا عما إذا كانت توجد مشكلات من النوع نفسه تتعلق تحديدًا بالعلاقة بين اللغة العربية الكلاسيكية وبين بعض اللهجات العربية المحكية التي كانت الأقوام تتكلم بها لكنها لم تكتب - وربما كان بإمكان أندريه ميكيل أن يجيب عن سؤالني هذا .

أندريه ميكيل

المشكلة عويصة بالتأكيد . بيد أن ما يمكن قوله - على أي حال - هو أنه في

الإطار الذي انتهى فيه الأمر بهذه اللغة إلى العثور على صوغها - وأنا لا أتكلم هنا عن الوحي القرآني بل عن البعد التاريخي - أقول في الإطار الذي تشكلت فيه هذه اللغة وعثرت على قواعدها النحوية ، كانت - بعض الشيء - شبيهة باللغة الفرنسية . أعني بهذا إنه على ضوء الإسلام الذي كان هودين تلك الحضارة ، وتحديداً ، من أجل التوصل بين أجزاء تلك الحضارة الفسيحة كانت اللغة العربية أكثر من مجرد أداة لغوية . كانت بالأحرى أداة حضارية . وهنا علينا ألا ننسى - وفي هذا أجيب جزئياً عن سؤالك - إنه حتى الصدمة المغولية - في أواسط القرن الثالث عشر - كانت اللغة العربية لغة الثقافة والتواصل لدى شعوب غير عربية أيضاً ومنهم الفرس خاصة (مع أن الأمور كانت قد بدأت تتبدل مع حلول العام الألف) . المهم ، أنه حتى أواسط القرن الثالث عشر ، كان يمكن القول إن بعض أهم مراكز الثقافة العربية كانت توجد في أواسط آسيا ، عند سواحل بحر آرال مثلاً . لقد كانت هناك ، تحديداً ، تلك العلاقة الهامة لعدد من الأجناس مع لغة معينة . بعد القرن الثالث عشر ، صار الحيز الجغرافي والحيز اللغوي للعربية متطابقين . ولكن حتى ذلك القرن كانت العربية هي اللغة التي يتحدث بها الجميع - وأفكر هنا بالفرس ، وبالأتراك ، وإن كان بنحو أقل فيما يخص هؤلاء الآخرين - ، كانت العربية لغة الجميع ، خارج إطار الفوارق العنصرية أو الثقافية .

حننا مينة

أبدى أحد الزملاء الروائيين خوفاً من طغيان الظواهر الاجتماعية والوطنية على الفن بعامة وعلى الرواية بخاصة . أنا لا أرى مبرراً لهذا الخوف ، ولا أرى مبرراً للخوف من الربط بين وظيفة الأدب وتناولها الاجتماعي . الروايات العربية التي هي كما نقول روايات حقيقية على درجة لا بأس بها من الفنية (وأعني بهذا الروايات المعترف بها) تتحدث عن القضايا الاجتماعية والوطنية ، ولكن ما تريد قوله تقوله بدلالة الحدث وليس عن طريق الاسقاط أو الافتعال أو الصراخ . إن الصراخ يقتل الأدب وهذا ما يجب أن نتجنبه .

ملاحظة ثانية : الرواية اليوم هي الجنس الأدبي الأوسع انتشاراً والأكثر

حفاوة من قبل معظم القراء . وهي تتقدم باستمرار وتستغل في القرن الواحد والعشرين سبلة الأجناس الأدبية لأنها تزيح القصة القصيرة والمسرحية والقصيدة عن مكانها قليلاً وتكتسب في النثر المنزلة الأرفع بما هي حياة وبما هي عالم قائم من مجتمع وطبيعة . ولأن الرواية سيكون لها هذا المستقبل الكبير الظاهر فهي تتحمل مسؤولية كبيرة وعظيمة أيضاً في أن تعبّر عن الضمير الإنساني وأن تعبّر عن القضايا الاجتماعية ، وعن كل ما يضطرم بين جوانح الإنسان وخلجات نفسه . هناك ملاحظة أخيرة وقد وردت في كلمتي قبل الآن : إن وظيفة الأدب اليوم ، كما كانت دائماً ، هي صناعة المستقبل . وصناعة المستقبل هي صناعة الثورة . وفي عالم مهدّد بالحرب النووية وبالفناء البشري وبالعدوان على الغير وأرضه وحقه ، على الأدب والرواية أن يعملان من خلال الكلمة ، وفي سوية فنية رفيعة ، على مناصرة قضايا السلم والتحرر الوطني والتقدم الاجتماعي ، كما يعملان لشجب الاستيلاء على أرض الغير بالقوة واستنكار الأصوات المنادية بتجريم المقاومين للاحتلال وذلك بغية الوصول إلى نهاية الاحتلال وفي سبيل استعادة الحقوق المقتصة ، كما يجري الآن في الأراضي العربية المحتلة حيث الانتفاضة الشعبية أو انتفاضة الحجارة (كما انتزعت واستحقت اسمها) قد هزّت الضمير العالمي واستثارت سخطه ضد القمع الدامي الموجه ضدها من قبل الاحتلال الاسرائيلي . إن مهمّة الأدب دائماً هي مهمة اجتماعية ووطنية وقومية وإنسانية .

جورج طرابيشي

سأتكلّم باختصار شديد طبعاً على شكل برقيات إذا أمكن التعبير ، مناقشاً عدة أفكار معاً . الرأي الأساسي الذي ظهر في بداية هذه الجلسة وتقدم به آلان روب غرييه يقول إن هناك كتاباً يكتبون عن وعي بما يريدون أن يقولوه وكتاباً آخرين يكتبون لأنهم لا يدرون ماذا يريدون أن يكتبوا . الحقيقة إنني أعتقد أن هناك صنفاً ثالثاً وأساسياً من الكتاب وهو أولئك الذين يعتقدون أنهم يعرفون ماذا يريدون أن يقولوا لكنهم عندما يكتبون يكتبون شيئاً مختلفاً عما أرادوا قوله . وأعتقد أن هذا الشكل من الإبداع في الرواية هو من أعلى الأشكال . أيضاً وقع نقاش بين آلان روب غرييه والروائي حنا مينة حول الواقع

والواقعية . الأخ حنا مينة يريد أن يقول إن هناك واقعية ، وآلان روب غرييه يقول إن هناك واقعاً وأن الرواية تعبير عن واقع ؛ الحقيقة أعتقد إن هناك أيضاً إضافة ثالثة : إضافة وليست نفياً للرأين معاً . الإضافة تقول إن ثمة واقعاً روائياً لا علاقة له لا بالواقعية ولا بالواقع . الواقع الروائي له قوانينه الخاصة وهو قائم بذاته . أنا عندما أفتح قاموس « لاروس » الخاص بأسماء الأعلام أجد اسم راسكولينكوف كما أجد اسم نابليون . راسكولينكوف بطل روائي ، ومع ذلك فهو موجود كأنه اسم علم خاص ، كأنه موجود حقيقي قائم بذاته . القضية الكبرى التي طرحت في هذه الجلسة هي قضية الالتزام . طبعاً أحب التذكير فقط بأنني سبق أن ترجمت « مواقف » سارتر وكتابه الأساسي عن الالتزام « ما الأدب ؟ » . مع ذلك قد يبدو كلامي نوعاً من المهرطقة وأنا أعني تماماً ما أريد أن أقول : إن الالتزام تحوّل في أدبنا على الأقل - لأنني لا أريد الكلام عن شيء آخر - إلى مجزرة حقيقية . أساء أكثر بكثير مما أفاد . بنى سارتر نظريته في الالتزام على أن الرواية نثر واستعان بمثال صار مشهوراً . فقد كان جالساً أمام مستمعيه وقال : إذا قلت وأنا على المنصة « هذه كأس » ولفت أنظاركم إلى كأس أكون قد أوجدت لكم الكأس التي كانت غائبة عن وعيكم . النثر مسؤول لأنه موجود للأشياء ، وموجد للحقائق . القضية مع سارتر ، مع الأسف ، أنه يتكلم عن النثر وأنا أعتقد أنه ما دام يتكلم عن النثر فإن نظريته في الالتزام صحيحة . ولكن ، هل الرواية نثر ؟ . نحن هنا نتكلم عن الرواية وليس عن النثر . بهذا المعنى طبعاً نجد بهاء طاهر يتكلم عن تعريف الالتزام ويتبنى فكرة ابن المقفع للالتزام وأن هدف الأدب إصلاح الحاكم والرعية . أريد أن أسأله سؤالاً واحداً : إذا أخذنا شعر أبي نواس الذي لم يكن له من هدف كشعر جيد سوى الافساد ، أي أنه كان شعراً للافساد ، ألا يعود هذا أدباً ؟ . أنا أعتقد أن شعر أبي نواس من أجل ما كتب بالعربية وباللغات العريقة . بهذا المعنى أيضاً استغرب أن يقول الأستاذ إدوار الخراط إن الفن للفن خرافة . صحيح أن هناك فناً للحياة ولكن لست أرى رايه على الإطلاق . هناك فن للفن ولعله هو الأعصق ولعله هو الأجدر بالحياة . شخصياً كنت قد لم ألتق قاصاً أو روائياً عرض علي نصاً لأقرأه إلا وسألني في نهاية الأمر : هل رأيت هذه القصة جيدة ؟ . لم يسألني عما

إذا كانت هذه القصة تدافع عن الفقر أو عن الفقير أو إنها ضد الاستبداد . إنه يسألني : هل هذه القصة جيدة ؟ . الروائي يكتب لكي يكون روائياً والفنان يكتب لكي يكون فناناً فقط أو قبل كل شيء آخر . طبعاً القضية التي أثارها الأستاذ أندريه ميكيل حول الوضع للمساوي في الوطن العربي وفي أقطار كثيرة من العالم الثالث صحيحة . إننا كشعب عربي لسنا في راحة كالتى عليها الشعب الفرنسي . وأنا أوافق على هذا الوصف تماماً ، ولكن هذا لا يبرر الالتزام في الرواية ، وأقول بذلك أكثر صراحة : مع الأسف ، إن خطاب الالتزام على الرغم من درجته العالية من المسؤولية ومن موقف الشرف الذي يقفه ، هذا الخطاب قد صادرت السلطات في معظم الأقطار العربية . لقد أصبح خطاب الالتزام خطاب السلطة العربية وبالتالي فأننا لست أرى من ضرورة إطلاقاً للدفاع عنه . الالتزام الوحيد الذي يمكن أن نقبل به للروائي هو ما يرى أنه من الضروري له هو نفسه أن يلتزم به ، ولا أحد يضع له أي قاعدة ولا أي موقف .

نقطة أخيرة أثارها الأستاذ الغيطاني حول الرواية : تماماً بالتضاد مع رأيه أقول : لا رواية في التراث العربي . العرب أمة عبقرية في تسمية الأشياء بأسمائها . لو وجدت رواية لقالوا رواية . كيف نسمي المقامة رواية وهم سموها مقامة ؟ . استعرضت في ذهني وقبل أن أرد علم العروض عند العرب . لقد أوجدوا أربعة وعشرين اسماً للزحافات ولم يتركوا شيئاً في الأدب إلا وسموه ، فكيف لم يسموا الرواية رواية ؟ . الرواية لم تكن موجودة عندها . نحن أوجدناها ولم نجد لها اسماً من تراثنا فحوّرنّا معنى كلمة الرواية حتى نطلق عليها ما يقابل كلمة Roman ، وهذا ليس عاراً على أدبنا . ليس لنا أبداً أن نطالبه بما نحن فيه في القرن العشرين وبما نحن عليه في ظل الحضارة الغربية .

ضمن هذا المنطق أيضاً جرى الكلام حول الخصوصية والاختلاف . هذا الكلام - مع احترامي الكبير لكل مفهوم الاختلاف ، أراه كلاماً غريباً ، بمعنى أنه خطاب أو مفهوم غربي ؛ الغرب الشريف - ولأقل الكلمة بصراحة - بحاجة إليه لكي يستطيع أن يتعامل مع الثقافات ومع الشعوب الأخرى . ولكني لست أرى ، كابن لهذه الشعوب الأخرى ، مبرراً لدعوة الاختلاف . إن ما أناضل في

سبيله هو حقي في التماثل وليس حقي في الاختلاف . أريد أن أكون مثلهم وأحسن منهم وليس مختلفاً عنهم وكأني من عالم آخر ، كأني من كوكب آخر . أريد أن أكون مثلهم عندما أستطيع أن أكون مثلهم بالحضارة . عندها أستطيع أن أكون مختلفاً حقاً . لا أصادر على اختلافي مسبقاً . ما أريده هو العالمية وليس الخصوصية .

عبد السلام المجيلي

لي كلمة ما كنت أريد أن أقولها ولكن أثارها الصديق الأستاذ طرابيشي . في الواقع قلت في هذا الصباح بأن كل إنسان ملتزم . في العصر الحاضر كل إنسان مضطر لأن يكون ملتزماً ، والأديب إنسان مثل غيره . لا بد أن يلتزم بقضية ما لأن قضايا العالمية والمحلية والشخصية تدق عليه بابه في كل يوم . الذي جرى هو أننا عوملنا نحن الكتاب معاملة سيئة ناتجة عن سوء فهم أو سوء تفاهم . كان الأمر التزاماً فأصبح إلزاماً . اختلف الأمر بين الالتزام والإلزام . الذين ييدهم الأمر السياسي كما الأمر الأدبي أصحاب السلطة المعنوية أو السلطة المادية ، أصبحوا يريدون أن يُلزموا الأديب بأرائهم لا أن يلتزموا بأرائه . فالقضية هنا هي قضية تحول الالتزام للإلزام ونحن نرفض هذا . أنا أعتقد أن كل كاتب أو أديب أو روائي يحترم نفسه يرفض أن يكون ملزماً ، يقبل أن يكون ملتزماً ولكنه لا يقبل الإلزام . هذه ناحية ، والناحية الثانية وهي تعليق طائر على ما قاله الأستاذ الغيطاني : لقد قال إن الأدب أو الأثر الأدبي هو الذي يتمتع بالبقاء الدائم أو ما نسميه بالخلود بينما يحكي كل شيء غيره ما عدا وجه ربنا الكريم . في الواقع هذا يرضي غرورنا كأدباء . ولكنني أعتقد أن فيه بعض المغالاة التي تجعل مثلنا مثل ما قاله المتنبي :

أرى كلنا يبغى الحياة لنفسه حريصاً عليها مستهماً بها صيباً

ولكن كثير غيرنا أرادوا الخلود : الفراعنة الأولون أرادوا الخلود بالمومياءات ثم بالأهرامات ، والرومان بنوا الأوابد والمعابد ، ثم جئنا كأدباء نريد أن نخلد ، والخلود ليس لإنسان . وقد قال المتنبي أيضاً :

أين الذي الهرم من بنيانه من قومه ، ما يومه ، ما المصراع ؟

تختلف الآثار عن أصحابها يوماً ويدركها الغناء فتتبع

والرواية أو العمل الأدبي هي أثر لا بد أن يزول في يوم ما .

متدخل من القاعة

أريد أن أبدي ملاحظة حول مشكلة ما إذا كانت الرواية معروفة لدى العرب ، التي طرحها الأستاذ جمال الغيطاني . أود أن أشير إلى ناحية : أولاً كلمة Roman بالنسبة للفرنسيين والأوربيين تعني بالأساس شيئاً مكتوباً باللغة الرومانية . والمنظرون ، سواء من الفرنسيين أو من غير الفرنسيين ، بحثوا في أصول الرواية حتى أنهم قالوا بأن « ساتيريكون » لبترون كانت رواية . أي أنهم عادوا بأصل الرواية إلى الرومان . فلماذا لا يشرع ما قاله جمال الغيطاني بأن للرواية أيضاً أصولاً لدى العرب ؟ . إن الشواهد التي تظهر أن هناك انحطاطاً من الحكيم وأنماطاً من الخصائص تتمثل في أن الرواية المعاصرة كانت موجودة في التراث العربي إنما تقدم دليلاً على أن للرواية بمعنى كلمة Roman بمفهومها المعاصر أصلاً في النصوص العربية القديمة .

المسألة الثانية التي أود أن أشير إليها في هذه الناحية هي أن الرواية كما يقول باختين « إنتاج أدبي غير منجز » ، ظلت البشرية على مدى الدهور تتعامل معه قبل أن يسمى رواية عند الفرنسيين حيث كان إنتاجاً مفتوحاً تستطيع البشرية أن تطوره ، كان قالباً مفتوحاً يكتب فيه ساتيريكون لبترون كما تكتب فيه الروايات التي اتصفت بأنها « أغنيات السَّير » كـ « أغنية رولان » حتى وإن كانت هذه ملحمة ، فإن هذا الشكل غير المنجز يستطيع أي منظر عربي أن يضيف إليه أشكالاً تشبه القصة في بعض جوانبها . وحتى من ناحية الأبطال ، وأريد أن أؤكد على ناحية الأبطال ، في هذه الناحية نستطيع البحث في هذه الجوانب عما للرواية من أصل في التراث العربي وخير شاهد على ذلك القصيدة الغنائية عند العرب التي اتصفت ببعض جوانبها بأنها رواية والتي امتلأت بالأبطال .

هاشم صالح

إنني أتساءل عما إذا لم يكن الإلحاح من الجانب العربي على قضية الالتزام

في الأدب ، وهنا خاصة بالنسبة إلى الروائي ، لا يعود في حقيقته إلى أسباب أخرى غير تلك التي ذكرت هنا . أسباب ذات قيمة ، أسباب هامة ، ترتبط بقضايا ملتهبة في العالم العربي وفي المجتمعات العربية : أسباب اجتماعية ، سياسية ، دينية . . . إلخ . إن كل هذا شائك وملتهب . ويمكننا بالطبع أن نتفهم إلى حد ما المضراغط التي تلقي بظلمها على الكاتب العربي الذي يطلب إليه أن يتكلم . ولكنني أعتقد مع هذا أن بالإمكان التساؤل عما إذا لم تكن ثمة أسباب أخرى . إنني أعتقد أن غياب أو شبه غياب المحللين من اقتصاديين وعلماء سياسة وفلاسفة وأنثربولوجيين في مجتمعاتنا ، وهم الذين من المفروض بهم أن يكونوا أول المعنيين بفهم المشكلات وعرضها ومعالجة هذه المسائل ، أقول إن غيابهم أو قلة عددهم في مجتمعاتنا حيث نحن في حاجة ماسة إليهم ، هو ما يقودنا في كل مرة يحدث فيه خطب سياسي أو أي شيء من هذا القبيل إلى التساؤل عما سوف يقوله هذا الشاعر ، أو عما قاله ذلك الروائي ، أو ما يتعين على رجل المسرح أن يقوله .

أنا أعتقد أنه ليس من مهمات الشاعر أن يتحدث ويحلل ويشخص مشكلاتنا الفظيعة . . نحن نحتاج إلى محللين وإلى مفكرين يمكنهم أن يهتموا بمثل هذه الأمور . لذلك أعتقد أن هذا هو السبب - على الأرجح - الذي يدفع إلى الإلحاح على مسألة الالتزام التي تبدو اليوم بائلة ، تبدو تقريباً عصية على الفهم بالنسبة إلى الناقد المعاصر . . بالنسبة إلى الناقد الفرنسي مثلاً . لست أدري . . أعتقد أن ثمة هنا فرضية يمكن التوغل فيها وتطويرها .

آلان روب غرييه

إن الوضع في فرنسا ليس شديد الاختلاف عن الوضع التي تصفه في العالم العربي . فحتى عندنا هنا ، نجد في كل لحظة أن الكاتب بدعوى أنه يكتب رواية أو قصيدة يطلب منه أن يكون واعظاً أو اقتصادياً أو عالم سياسة . في كل لحظة نجدنا مدفوعين دفعاً إلى أعملة الصحف وموجات الراديو والتلفزيون . . لنفعل الشيء نفسه . إننا نعيش هذا الوضع عينه بالتمام .

هاشم صالح

أفهمك لأنك ربما قد تكون عانيت كثيراً من هذه الوضعية . لكنني أعتقد

أن الكاتب العربي المسكين يعيش وضعاً أكثر بؤساً ، أكثر دراماتيكية في هذا المجال . فهو مطلوب منه أن يجيب عن كافة الأسئلة بشكل لا يصدق .

من ناحية ثانية ، وثمة هنا سؤال خاص أطرحه على آلان روب غرييه : هل تراك تعتقد أن ثمة ، منذ سنوات ، هنا في المجتمع الفرنسي الراهن ، عودة ما إلى ما يطلق عليه اسم النزعة الإنسانية ، حيث نشهد هجومات تنسم أحياناً بالعنف الشديد ضد الفلسفة والفكر اللذين سيطرا خلال السنوات العشرين الأخيرة علماً بأن ثمة من الناس من يربط هذه الفلسفة وهذا الفكر بالرواية الجديدة ، أو بالمرسح الذي يسمى مسرح العيث أو مسرح اللامعقول . ألا تعتقد أن هذه العودة العنيفة كما تتجلى في الكتب السجالية التي نقرأها منذ ثلاث أو أربع سنوات ، تعبّر عن حاجة المجتمع الفرنسي ، في الوقت الحاضر ، إلى إمالة الميزان بعض الشيء نحو نوع من المحافظة ، نحو بحث عن معنى ، عن دلالة أو عن اطمئنان ؟ . لقد أشرت أنت قبل قليل إلى أن الناس يحبون أن يخلدوا إلى الطمأنينة . ترى ، أفلا تعتقد ، استناداً إلى التعليقات التي جاهت كتابك الأخير- الذي لم أقرأه لكنني سمعت عنه خلال برنامج « أبوستروف »- أن من حقي أن يخامرني الإنطباع بأن الناس يقولون إنك أنت بدورك قد أصبت بعض الشيء بحركة الميزان هذه ؟ أفلم يصبح المناضل الذي كُتِّبَ تعباً بعض الشيء ، بحيث بات يبحث عن شيء من الطمأنينة ، عن شيء من الدلالة ، والمعنى ، عن بعض الراحة ؟ .

آلان روب غرييه

يبدو أنه ليس من حقي أن أجيبك على أسئلتك . .

بنرالدين هرودكي

ليس بعد . الحق أن بهاء طاهر كان قد طلب الكلمة وفُضِّلَ ، لو سمحتم ، لو أننا استفدنا كل الأسئلة التي يمكن أن تطرح من السادة الموجودين في القاعة . هل ثمة من يريد التعليق ؟ . حسناً بالترتيب : ندى توميش ، أحمد المديني ، الطاهر وطار .

ندى توميش

إنني أود قبل أي شيء آخر أن أعبر عن حيرتي . فعند هذا الصباح ، حين وصلت إلى هذه القاعة ، كنت أعتقد أنني أمتلك فكرة واضحة بما فيه الكفاية عما كانت عليه الرواية العربية الحديثة . وهذا المساء أعتقد أنني سوف أبارح هذا المكان وأنا عتارة أطرح على نفسي العديد من الأسئلة . وعلى أي حال ، إنني أعتقد أن الوقت قد حان لمحاولة الوصول إلى تعريف ما لهذه الرواية العربية ، لهذا الأدب العربي .

من كل ما قبل اليوم ، يمكن أن نستخلص أولاً أنه كان ثمة أصوات عديدة متنوعة تعود دائماً إلى المشكلة التي طرحها السيد آلان روب غرييه . وهناك أن الرواية العربية الحديثة قد ولدت ، وهذا صحيح ، بلغة مختلفة عن لغة العصر الوسيط ، عن اللغة التي عرفناها في العصر الكلاسيكي . أما حركات المد والجزر الروائية التي قامت قبل رواية « زينب » هيكل عبر روايات من نوع « حديث عيسى بن هشام » فأتت من واقع أنه في ذلك الحين كانت لا تزال ماثلة ذكرى النثر المسجوع المقفّي الذي كان سائداً بفصاحته في العصر الوسيط . بينما نعرف أن الرواية الحديثة اتجهت صوب أن تكون خفيفة اللغة أكثر فأكثر ، وراحت تتبنى لغة الصحافة ، خاصة وأنها من ناحية ما ، كانت تظهر في الأصل على حلقات في الصحف . . . إذن ، فإن مشكلة اللغة كمنت في أصل وجود الرواية العربية الحديثة . واليوم صرنا نملك تنوعة جمّة من الأساليب تتراوح بين روايات حنا مينة وعبد السلام العجيلي الشديدي الواقعية ، حتى الكتابة الصوفية التي تبناها جمال الغيطاني منذ سنوات الثمانين ، وصولاً إلى كتابة بهاء طاهر المفجّرة ، هذا لكي نتحدث فقط عن الموجودين أمامنا أو بيننا . غير أن البيكار شديد الاتساع ، بحيث أن لدينا في الكتابة العربية كافة الكتابات التي بإمكانها أن تتبنى شكل الرواية . . . ولكن لتعبّر عن ماذا ؟ . ربما تكمن هاهنا بالتحديد حكاية هذا الالتزام الذي ربما كان يؤدي بنا إلى أفضل طريقة لتعريف الرواية العربية الحديثة . الالتزام هنا ليس بالضرورة التزاماً إيجابياً يقول : هاكم السلاح الذي ينبغي استخدامه للنضال ! ولكن على عكس ما كان السيد روب غرييه قد قاله قبل ساعة حول الرواية الجديدة الفرنسية التي

كانت تعارض بعض التعارض مع تعريفات جان بول سارتر الدقيقة ، نجد أن الروائي العربي ليس متردداً ، فهو يمتلك أشياء يقوفا . والرواية تخدeme اليوم - كما خدمته على الأرجح منذ بداية وجود الرواية العربية - كقناع ، وهذا القناع ينضاف إليه نوع من الغموض في التعبير وفي التلغيز ، يتم اللجوء إليه بغية قول رفض ما . ولنلاحظ بأن النقد العربي كان شديد الوضوح في هذا الصدد ، بل وربما كان أيضاً وإعياً كل الوعي ، حين سمي هذا الأدب ذا الراهنية الكبرى بـ : « أدب الرفض » . إذن فإن هذا الموقف الذي نسعيه ملتزماً ، والذي يقفه كتابنا اليوم ، هو موقف رفض . موقف يرفض احتقار السلطات البوليسية للإنسان ، كما يرفض الرقابة والسلطات السياسية . حتى وإن كان الأدب الروائي المعاصر يتبنى على سبيل المثال أشكالاً ساخرة فإنه إنما يتبنها قصد تجاوز الرقابة الذاتية الفردية التي تلعب ضد كل ما من شأنه أن يبدو شبيهاً بالرواية ذات الأطروحة . إذن ، فإن هناك كل هذا المجموع من العناصر التي تلعب دوراً والتي تجعل الروائي العربي مالكا لشيء يقوله . وهذا الشيء الذي يريد قوله ينبغي له أن يقال من دون أن يستثير لا حفيظة الرقابة السياسية ولا حتى الرقابة الذاتية الفردية . . . طملا أن الأفراد في المجتمع العربي مطبوعون بالمحرمات والموانع والموانيق والإجماع . إذن فإن الرواية العربية الراهنة قناع ، لغته تسمح بالتعبير عن أشياء لا يمكن قولها بوضوح ، أشياء تقال بأشكال شديدة التنوع : بدءاً بالأشكال الأكثر تصويراً والأكثر فصاحة كما يفعل جمال الغيطاني اليوم ، وصولاً إلى الأشكال الأكثر تجرداً التي يلجأ إليها فلان الفلاني . . . إذن فإن التعبير الذي يقال اليوم ، التعبير الذي يطبع الأدب العربي المعاصر مقابل ما كانت تنطبع به الرواية العربية عند بداياتها ، إنما هو تعبير الرفض ، رفض كل ما تكتنه السلطات من احتقار للإنسان الفرد . وفي اعتقادي أن الأدب العربي الروائي يلتقي ها هنا بالذات مع الأدب العالمي . ذلكم ما شئت أن أقوله ، لأنني شعرت أن علينا أن نوضح الشكل الذي يتخذه الأدب الروائي العربي المعاصر .

آلان روب غريبه

أود منك أن توضحي أمراً معيناً . ترى ألا تعتقدين أن واقع كون الرقابة والرقابة الذاتية تجبران هذا الروائي على وضع القناع حين يكتب ، هو الذي يجعل هذا الأدب أكثر أهمية مما كان من شأنه أن يكون لولا هذا القناع ؟ .

ندى توميش

بكل تأكيد . إن جمال الأدب كله يكمن في المالا - يقال ، تحديداً .
آلان روب غريبه
يسرني أن أسمعك تقولين هذا .

أحمد المديني

أود أن أطرح سؤالاً على الأخ جمال الغيطاني . أسألك بصفتك كاتباً مبدعاً لماذا تبحث عن التشريع ؟ . بعبارة أخرى : أنت تكتب نصاً ، ثم تريد لهذا النص أن يخضع إلى التشريع النظري ، هذا من جهة . ومن جهة ثانية أعتقد أنك حين بدأت بكتابة « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » كتبت متطلقاً من المعطيات الفنية ، وكذلك كان شأنك حين كتبت « الزيني بركات » حيث نشعر أن ثمة هيكلًا يفترض أن من خلاله قد تبلور هذا النص الذي يحمل اسم « الزيني بركات » . وبعد ذلك تابعت كتابة نصوصك الروائية على هذا النحو واليوم تريد أن تعطي لعملك طابعاً تشريعياً بشكل ترفض له أن يكون « رواية » وبالتالي تريد أن تعطيه طابع التأصيل ، وهو أمر ينتمي في نظري إلى ما أسميته بالأسئلة أو القضايا المغلوطة . إن هناك شكلاً فنياً معيناً اسمه « رواية » . هذا أمر . ورغبتك في أن تمجته بوضع نصوص تمنحها طابع التأصيل وفي أن تكون أنت نفسك شاباً عاش منذ ألف عام ، أمر آخر . مع ذلك ، لسنا هنا في صدد إصدار أحكام قاطعة ، وإن كان النقاش يدور هنا ، أحياناً ، وكان المطلوب هو إصدار أحكام عرفية وحاسمة . إنني حريص جداً لأن أعرف بالذات رأيك في الانطباع الذي يخامرني بأنك تخشى على كتابتك . أحسن بك وكأنك تخشى على كتابتك من كونها تتحرك في النهاية في أفق مغلق ، بشكل

لا يمكن له أن يستمر . أفق لا يؤدي إلى مسار أبعد إلى الأمام ، فتروح رغباً في جذبته إلى الوراء .

الطاهر وطّار

أنا أريد أن أتكلم في نقطتين أو ثلاث : النقطة الأولى هي أن من عادة خصوم الالتزام في وطننا العربي أن يعنوا بموقفهم أنهم غير متممين إلى الفكر والأيدولوجية الماركسية . ولذلك فإن كل متهم بالالتزام عندنا متهم بأنه شيوعي . وفي هذا المجال ثمة كتب ألّفت ضد الالتزام تبدو وكأنها تقارير مقدمة إلى الشرطة تنفيد بأن هذا الكاتب ملتزم . وكان بإمكانني طبعاً أن أصطحب معي إلى هنا أكثر من كتاب في هذا المجال . إن أدعياء عدم الالتزام في علمنا العربي عادة ما يكونون من أبناء السلطة . اسمحوا لي أن أقول هذا علماً أن بإمكانني أن أضع قائمة اسمية بارتباط وعماهة كل كاتب ، وبالعلاقاته وحتى بأملك زوجته . بالنسبة لي شخصياً ، يقول الناس عن كل ما كتبت إنه ملتزم . لكني أنا لا أصفه بالالتزام .. بل أسميه وفاء لنفسي ، وفاء لبيتي ، لحيطي ، ولظروفي ؛ أنا لا أقول مثلاً لمحمود درويش : لماذا تلتزم بالقضية الفلسطينية . الله ! هل نقول لأميل حبيبي : لا تكتب عن أطفال الحجارة ؟ عماذا يكتب إذن ؟ . ذلكم هو الالتزام ... ذلكم هو الوفاء لواقع الإنسان ! . أنا لا أطلب من الشاعر الشاب أن يأتيني بقصيدة عن السياسة ، بل أقول له : « لا يأخعي ، أنت سنك سبعة عشر عاماً ، صف لي جارتك .. عيونها » .. نعم . لا التزام إلا وفاء الإنسان لسنه ، لشخصيته . على المرء ألا يسرق قاموس أدونيس أو قاموس درويش أو قاموس سميح القاسم .

أنتم والله العظيم تتحدثون عن الالتزام بمفهوم عاربة « الغزو الأحمر » في الخمسينات . والموضوع طويل وشائك . فإذا كانت السلطة في العالم الاشتراكي تطلب من الكاتب الالتزام بالأيدولوجية الماركسية اللينينية ، فإن السلطة في العالم الرأسمالي تطلب من الكاتب ألا يلتزم بأي شيء . مثلها في هذا مثل السلطة في العالم الفاشي التي تطلب من الكاتب ألا يلتزم بأي شيء . فقط أن يعيش ، أن يعيب من ملذات الدنيا ، أن يعبت . ولكن مقابل هذا ، هناك كاتباً إنساناً ،

كما قال آلان روب غرييه ، كاتباً صاحب مواقف ، كاتباً له التزامات نحو الحياة
يبغي في كتاباته الوفاء لواقعه .

من ناحية ثانية أساءل : هل يمكن أن تلتزم بشكل واحد من أشكال
الإبداع ؟ . هل يمكن لجمال الغيطاني - وأنا سبق لي أن طرحت هذا السؤال في
رسالة - أن يكتب خمس روايات أو حتى روايتين بشكل واحد مقتناً كما لو أنه
برنامج الكتروني ؟ . أنا شخصياً لا أستطيع إلا أن أثور على الشكل السابق ،
إيماناً مني بأن الناس الذين يميون معي وأحياناً معهم في الرواية يعيشون في مجال
جديد يفرض شكلاً جديداً . لذلك أظن أنه يصعب الحديث عن أشكال
موضوعية مسبقاً ، خاصة من المبدعين أنفسهم .

نقطة أخيرة إذا سمحتم لي تتعلق بعروبة الرواية أو غير الرواية . أنا حين
أنظر إلى السروال لا يعني إذا كان عربياً أو إيطالياً أو أفريقياً أو أي شيء آخر .
يعني فقط أنه مفصل حسب مقاسي الآن ، وأنه لا يوجعني ، وأنه يسترني
أيضاً . الخلاصة إن قرناً مضى على وجود الرواية في أدبنا العربي بات يكفيننا حتى
نبحث عن رواية عربية . طبعاً هناك لصوص أشكال في الشعر وفي الرواية وفي
القصة وفي مجالات أخرى . ولكن هناك أيضاً مؤسسين حقيقيين للرواية بدأوا
بالتقليد والمحاكاة ثم صاروا يعطون نتاجاً عربياً مثل أي حلاق يخلق على الطريقة
العربية ، ومثل أي مُفَصِّل بدلات ، ومثل أي مُصَلِّح للسيارات .
وأنا لا أجد أي معنى لهذا الكلام عن شكل عربي وشكل غير عربي .
هذا هو رأيي في القضايا التي طرحت وشكراً .

بهاء طاهر

أريد أن أقدم توضيحاً قصيراً جداً وهو أنني كنت في الواقع قد أعددت
كلمة تستغرق حيناً هائلاً من وقت الندوة لا يقل عن عشرين دقيقة . ولكن بما
أنفي كنت آخر المتحدثين فقد شعرت بالذنب في الواقع من تأخيركم . ولهذا
اختزلت ما كان لدي في بضعة دقائق واقتصرت على عناوين رئيسية لما يراد أن
يقال . لهذا فربما كان من حق أحد الزملاء أن يتساءل عما أعني بالالتزام ، وعما

إذا كان هذا الفهم للالتزام يصدق على شعر أبي نواس أو غيره من الشعراء . في الواقع ، ما أريد أن أقوله باختصار أن الالتزام الأول الذي يعرفه الأديب هو الالتزام بالموهبة . على الأديب أن يكون موهوباً أولاً ثم بعد ذلك ليفعل ما يشاء . ولا أعرف أي كاتب موهوب أفسده الفكر ولا أعرف أي كاتب غير موهوب استطاع الفكر والالتزام أن يصنعا منه شيئاً . ولهذا فأبو نواس بالطبع شاعر ملتزم وفقاً لما أفهمه عن الالتزام . والذي كنت أريد أن أوضحه هو أنني أنتسب إلى مدرسة أدبية توصف بأنها غير ملتزمة ، وهي مدرسة كتاب ما بعد الواقعية الاشتراكية في الأدب المصري الحديث . لذلك فإن الالتزام كما أفهمه شيء واسع النطاق جداً يصب فيه كل إبداع جيد وكل إبداع يتسم بالموهبة وكل إبداع يسهم في أن يجعل الإنسان أكثر إنسانية وهذا يصدق على شعر أبي نواس كما يصدق على أدب دستوفسكي كما يصدق على مسرح يوريبيدس كما يصدق على كل فن جيد . واعتذر لأنني أخرتكم . وشكراً

جمال الفيضاني

أولاً أنا لا أرمي إلى وضع تشريع روائي أو قانون للرواية أو تغليب أشكال مسبقة من التراث ؛ لسبب بسيط يعرفه الصديق أحمد المديني حيث تناقشنا معاً ويعرف تجربتي . أنا بدأت الكتابة وكتبت « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » بدون أن أعني وقتئذ بما أقوله عن التنظير للرواية العربية أو معظم ما قلته الآن . كانت المسألة محاولة الوصول إلى شكل يحقق لي أكبر قدر من حرية التعبير ، أو بمعنى آخر ، يريحني وأنا في الكتابة . كنت أجد أن الاقتداء بالنماذج المطروحة أمامي والشائعة لا يحقق هذا الشكل . وطبعاً ، شئت أو لم نشأ ، لا شيء يأتي من فراغ . فالأديب عندما يكتب يتبدى بقرائة ما سبق أن كتب ، وفي البداية يحاول أن يكتب مثله ، ثم يتغلب مضمونه هو ورؤيته هو على ما يكتبه . وبالتالي توجد هنا خصوصية هذا وذاك . كانت المسألة بالنسبة لي هي الوصول إلى شكل يحقق هذه الحرية . وقد وجدت نتيجة عوامل كثيرة جداً (بعضها شخصي وبعضها نفسي وبعضها يرجع لطبيعة النشء أو التكوين) . أن هذه الحرية لن تتحقق إلا باستلهم الأشكال الروائية الموجودة في التراث العربي . إذن ، فانا لا أستبط شكلاً من التراث العربي وأكتب به الآن . لا .

أنا أؤسس على عناصر موجودة من قبل كما يؤسس آخرون على عناصر موجودة في آداب أخرى أو في أنواع أخرى . هناك توجه عام اسمه التراث العربي والتراث العالمي . وفي قلب هذا التوجه ، توجد تيارات مختلفة وأشكال مختلفة وجزر بلا نهاية وبلا حصر . هذا ما أحاوله .

آلان روب غرييه

إنني شديد السعادة لكون هذه الجلسة تختتم بالإلحاح على كلمة « تغيير » . فمن الصحيح أننا نحن معشر الكتاب ، موجودون هنا لتغيير ، لتغيير العالم ، وتغيير الإنسان ، وبشكل أكثر تواضعاً تغيير أنفسنا . . ثم ، على سبيل البداية لتغيير الرواية ولكن - وكما قلتم - لا تغييرها مرة واحدة وإلى الأبد ، بل تغييرها بلا هوادة . بمعنى أنني في مفهومي عن « الرواية الجديدة » كما طورته عهد ذاك ، كنت ألتح كثيراً على واقع أن المسألة ليست مسألة خلق نموذج جديد ، بل ، على العكس من هذا ، إعادة تجديد الرواية في كل رواية ، وخلق رواية جديدة ، ثم رواية جديدة . . وهكذا دواليك . . . وكجواب عن سؤالك عما إذا كنت أنا نفسي قد تغيرت ، أقول : بالطبع ، أأمل أن أكون قد تغيرت ! . ثم إن ثمة بين كتب لي مثل « الغيرة » و« بيت المواعيد » و« جن » و« أنجليك » فوارق تجعل بعض الناس يقولون إنهم لم يتعرفوا عليّ بين كتاب وآخر . حسناً . بيد أن الآخرين الذين تشير إليهم والذين يزعمون أنني في كتبي الأخيرة ، ولا سيما « أنجليك » أساهم في حركة العودة إلى الوراثة ، أي أنني لا أتغير لكي أسير قدماً إلى الأمام نحو الحرية ، بل على العكس من ذلك ، لكي أعود إلى الوراثة نحو الرفاه ، هؤلاء الآخرون يجب أن تلاحظوا أنهم أناس لم يجوبوني أبداً . ليسوا هم هم نفس الناس الذين أحبوني فيما مضى . الذين أحبوني رأوا حقاً أنني تغيرت وقالوا : حسناً فعل . أما العبارة التي قالت عني برنة أسف مصطنعة : « أوه . . إنه ينكر كل نظرياته السابقة » ، فهي عبارة ترد على السنة أعدائي ، أولئك الذين أبداً ما تحمّلوا ما أكتبه . والذين يريدون اليوم مني أن أنكر كل ما سبق أن كتبت ، لأن هناك - وأنت محق في ذلك - في الوقت الحاضر وفي أوروبا الغربية حركة تراجع . أي أنه يخامرنا من جديد الانطباع بأن

كثيرين من الناس يسعون إلى نوع من الراحة الذهنية ، أي إلى الطمأنينة . ولا يغربن عن بالنا أن الخطر الفاشي في أوروبا الغربية - وهو خطر دائم - يرتبط بهذا التطلع صوب الراحة الذهنية . الفاشية هي النظام الذي يحول بينك وبين التفكير ، أليس كذلك ؟ . في الفاشية النظام هو الذي يفكر عنك ، ودور الكاتب يقوم - تحديداً - في الحيلولة دون أن يفكر أحد عنك أو عني . . . شرط أن يظل الكاتب يقوم بهذا الدور بطريقة متجددة ، من دون أن يخلد ، بدوره ، إلى راحته واطمئنائه الخاصين .

ملحق ٣ : الجلسة الثانية ،

وظيفة الادب والرواية ، اليوم

ادوار الخراط

ما وظيفة الأدب والرواية ، على الأخص ، في المجتمع العربي اليوم ، ما دوره ؟ ومهمته ؟ وفاعليته ؟ أتصور أن تلك القضية تلحّ بلا شك على ضيائر معظم الروائيين والنقاد وخاصة عندنا في مصر وفي العالم العربي على السواء . لست أزعم أن عندي إجابة جاهزة في هذا الموضوع . أميل للتكلم بلسان القصاص والروائي أولاً ، ثم بعد ذلك ، ربما ، بلسان المهتم بالمسائل الثقافية عامة ، عندما أقول إنه يخامرني شك كبير في أن عمل الروائي العربي الأصل ، المبدع (أيا كان تحديد معايير الأصالة والإبداع ، إن كان لها معايير مسبقة) يستطيع أن يقوم بوظيفة ، فعالة ، مؤثرة على الآليات الاجتماعية بشكل مباشر وملموس وعلى المدى القريب ، وخاصة في المرحلة الراهنة التي ما زالت فيها الأمية الأبجدية لا تقل في أحسن الفروض عن نسبة 50% ، وما زالت الأمية الثقافية ، إن صحّ هذا التعبير ، شائعة ، وبشكل أخص بعد أن ارتفع مدّ وسائل الاعلام الجماهيرية وأصبحت فتون « بيع » المنتجات الفنية التي تتخذ مظهر الفن أبرع وأدق وأكثر سطوة . أتصور أن الرواية المكتوبة والمطبوعة التي يمكن أن نعتبرها مما ينتمي إلى الفن الرفيع ، أو الكتابة الجيدة ، أصبحت على هامش حياتنا الاجتماعية ، جداً .

لكن هذا لا يعني أنه من المقبول أو حتى من الممكن أن ننفي من البداية وظيفة الأدب والرواية .

أتصور أن ثمّ إحساساً يزداد في العالم العربي وخاصة في الفترة الأخيرة ، بأن المثقف عامة ، والكاتب والروائي خاصة ، معزول عن المجتمع ، وأنه كمّ مهمل ، وأنه ليست له فاعلية ، وليست له سلطة ، وليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهّمه كما يهّم مجتمعه .

* للقى ادوار الخراط خلال الجلسة الثانية ملخصاً سريعاً لهذه المداخلة التي ننشرها هنا بنصها الكامل .

صورة تبدو قائمة حقاً ، في الوقت الذي نكاد نتفق فيه جميعاً على المظاهر الملموسة للأزمة التي يمر بها الأدب في البلاد العربية على اختلاف الدرجة والمستوى :

تمزق الكاتب وعزله ، انعدام الحرية تماماً أو جزئياً ، سيادة القيم الاستهلاكية ، مشكلة الأمية ، وقلة ، بل ندرة القراء ، قصور التعليم ، نزيف دم الكتاب والفنانين في مجاري العمل الإداري والمكتبي ، طغيان التسلية السهلة التي تحمل تدميراً خفياً للقيم الثقافية ، سيطرة أجهزة الدولة وأجهزة الاعلام ، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحكم ... وهكذا . ومع ذلك فإن مقاومة هذه الأزمة والسعي الدائب إلى حصارها والخروج من إسارها لم يتوقف في أي وقت من الأوقات .

ولكن أولاً دعونا نفكر قليلاً أو ننظر قليلاً : هل حقيقة اختفى دور الكاتب في المجتمع ؟ . ألا يمكن للأدب أن يجد لنفسه دوراً في وسط مجتمع تزداد فيه سطوة الأجهزة الاعلامية التي تلعب فيها الصورة دوراً سائداً ؟ .

هل أصبحت هذه الأجهزة من القوة بحيث لا يملك أحد ، كاتباً أو قارئاً ، إلا أن يكون مجرد ترس دوار فيها ؟ .. أظن لا .. أظن أن استقرار الواقع يشير إلى الإجابة في ناحية الأمل لا في ناحية اليأس ، ولكن هذا طبعاً يتوقف على عوامل كثيرة جداً . من البداية لا أقطع بأنه ليس للأدب دور - دور اجتماعي حاسم على الأقل - كما أنني لا أقطع بأن له دوراً . الاحتمالان مطروحان ، والإجابة تتوقف على عوامل عدة . أتصور أن هناك عند الكتاب والروائيين والفنانين بصفة عامة إيماناً يتجاوز معطيات الواقع ، يستمد من الواقع عناصر معينة ولكنه لا يسلم لها بكل الختمية التي تبدو أنها توميء إليها ، بمعنى ما ، إيماناً بأن للأدب وظيفة .

ويشارك جمهور القراء - ضمناً على الأقل - في هذا الإيمان . يبدو لي من مجرد أن المشكلة مثارة باستمرار ، وأن الإلحاح عليها وتقليب أوجهها لا يتوقف جيلاً وراء جيل ، أنها تعكس عنصراً واقعياً . لو أن المشكلة كانت مجرد مشكلة تدور بين الكاتب ونفسه ، لو كانت مشكلة تدخل في نطاق ما يصح أن نسميه

« ذاتية بحتة » لما كان لها هذا التكرار ، وهذا اللاحاح . إذن فهذا كله يشير إلى وجود احتياج قائم وحقيقي ، حتى على المستوى الاجتماعي ، احتياج يعبر باستمرار عن ذاته ، لعله احتياج فطري يبحث دائماً عن التحقيق .

فلنقل إذن إن هيمنة الصورة - من داخل هيمنة الأجهزة التقنية والمؤسسات الاعلامية والسلطوية - مازالت موضع سؤال . وأظن أنها ستظل دائماً موضع سؤال . ولنقل إن الأدب المكتوب ، مهما بدا مظهره عتيقاً عفا عليه الزمن ، سيظل فعالاً ومثيراً للخيال ، وحافزاً للمشاركة الإيجابية وللجهد الخلاق من جانب القارئ . دعك طبعاً من الإشارة المفصلة التي تقول إن عدد الروايات المطبوعة يزداد يوماً بعد يوم في عصر التلفزيون والفيديو ، وأن عدد قراء الرواية بحكم آليات اجتماعية واضحة يزداد ، بل إن الروايات (بغض النظر الآن عن مستواها الفني) يزداد عدد صفحاتها ويكبر حجمها ، ودعك من أن التلفزيون أحياناً يسهم في اجتذاب القراء إلى عدد أكبر من الروايات ، سواء بأن يقدمها مصورة أو بأن يخدمها بالندوة والتقديم والتعليق الخ . . . ، هذه الظواهر كلها جديرة بأن تجعل هذه المشكلة موضع سؤال دائم .

أظن أن أجهزة الاعلام الجماهيرية بذاتها ، وأجهزة إنتاج وتوظيف الصورة بشكل أخص ، بذاتها ، ووحدها ، هي محايلة . كيف توجه ؟ ماذا تقول ؟ ماذا تفعل ؟ هذا هو السؤال . من الممكن أن نتصور أن « الجهاز » ، وحده ، له سيطرته ، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة . لكننا لم نصل بعد وأرجو ألا نصل أبداً ، إلى عالم « الرواية العلمية » الذي تسيطر فيه الأجهزة ، ويسود الروبوت والكمبيوتر دون منازع . قد يحدث هذا في مستقبل قريب أو بعيد ، لا أدري ، ولكن أميل إلى أن أنفيه .

هناك وراء الجهاز دائماً عامل إنساني ، هناك أيضاً المصلحة الاجتماعية ، هناك التوجيه السياسي ، هذا صحيح ، ولكننا لا يمكن أن ننفي تماماً أن هناك ، وراء الجهاز ، هذا الوجد والصباية والزوع نحو التواصل الإنساني .

هل هذه مشكلة ستظل قائمة في المستقبل المنظور على الأقل ؟ .
هل وجه الاختلاف بين الحين والحين هو طبيعة « المعسكر الأيديولوجي »

الذي يملك هذه الأجهزة ويديرها ؟

أظن أن هناك تمرداً أساسياً فنياً أستعمله من الاستبصار الداخلي كما أستعمله من استقراء التاريخ بقدر الإمكان ، هو تمرد على قمع الأجهزة ، وعلى قمع المؤسسات بل وأضيف إلى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه ، سواء كان هذا الواقع اجتماعياً أو حتى كونياً . هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة ، كأنها خالدة في وسط هذه الظاهرة العرضية أساساً ، ظاهرة الإنسان .

هل أرى في التاريخ ما يقول إن هناك قمعاً مستمراً ومحاولة دائمة لكسر هذا القمع ؟ وأن كليهما يسيران جنباً إلى جنب ، وأن هذه الجدلية : القمع والالقمع ، القمع والحرية ، قد تكون هي التصور الذي لا يمكن أن ننكره ؟ لست بالطبع أتصور وجود « يوتوبيا » يتم فيها انقضاء القمع . فإذا وجد قمع اجتماعي أو فكري أو ميتافيزيقي ، فلا يتصور أيضاً أن تظل لهذا القمع - بكل مستوياته - الكلمة الأخيرة . لم يحدث هذا في وقت من الأوقات . ولا أظن أنه سيحدث . هناك في مقابل القمع ، دائماً صرخة الحرية المحرقة ، تخفت أحياناً ، وتجلجل أحياناً ، ولكنها لا تموت ولا تنطفئ .

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة . هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة ، منطق هذا المتطلب الذي يبدو مستعصياً على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية : أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته . وفي هذا الضوء قد نستطيع أن نحدد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية - في المدى البعيد - كما قد نستطيع أن نحددها بأنها وظيفة معرفية . هي وظيفة للسؤال المتجدد أبداً ، دون إجابة نهائية أبداً .

الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلية ، أتصور أنها في تحقيقها الكامل سعي نحو حقيقة كاملة - هو بالطبع مهاجمة المستحيل - بحيث لا يجرور الجزئي على العام وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق . أي أنه سعي نحو قهر التعددية - مع التسليم بها ، من غير قبول لها - سعي نحو الوحدة المتنوعة المتكثرة الجوانب ، المفتوحة . المعرفة عندي بهذا المعنى فعل أيضاً ، وربما أساساً . ويحكم القمع الضروري الذي تمثله عذودية وعرضية القدرة ويحكم

الطموح الذي ما يفتأ يصطلم بحواجز العالم العضوي والفيزيقي والاجتماعي والكوني معا وهي حواجز موضوعة للتجاوز وموضوعة للإنكار الأولي الذي يكاد يكون عضويا - فكلنا ينكر محدوديته وعجزه وموته ونحن جميعاً في حلم ليلنا الإنساني الوجيز نفعل المستحيل ونخالدون وشهواتنا عميقة لا يبق أمامها شيء وجبنا كامل لا حد له . ذلك أيضاً من وظائف الرواية .

المعرفة عندي هنا ليست منتجاً نهائياً ما مغلقاً على نفسه ، كما أنها ليست مثلاً سابقاً وجاهزاً . هي دائماً سعي مفتوح ، ليست له نهاية ، وغايته غير محددة بطبيعتها .

هذا أساساً ، في تصوري ، هو جانب ما تقوم به - أو يجب على الأقل - أن تقوم به الرواية .

ومفهوم طبعاً أن الفن - والرواية - ليست فراراً من « الواقع » بل سعي للسيطرة عليه ، ودافع للتكيف وحافز للتمرد عليه . الرواية ليست ، كالحلم ، نشاطاً فردياً ، بل هي تواصل بين وعيين ، أو مشاركة في منطقة جماعية من الوعي .

هل هذا التصور يُسقط الصراع بين الطبقات ، مثلاً ؟ أو ينفي الدور الاجتماعي للرواية ؟ أليس هذا في النهاية فعلاً من أفعال التغيير ؟ . ليس عندي تجريد أو تعميم « للإنسان » ، ولكني لا أستطيع أن أنكر ، مع التعددية والتاريخية ، وحدة في الإنسان ، هي أيضاً لا تاريخية بمعنى من المعاني .

واضح في ذلك كله أنني لا أسلم ، تماماً ، للرواية (أو لأي نوع منها مما يندرج تحت هذا الشكل المتغير باستمرار) بوظيفتها التقليدية : أنها تدعو إلى موقف اجتماعي معين أو تعكسه ، أو أنها تدعو إلى موقف فلسفي أو ميتافيزيقي هو في النهاية (كما نعرف عند كثير من المتأخرين) موقف اجتماعي أو طبقي . أتصور أن الرواية تقوم بتلك الوظيفة من بين ما تقوم به ولكنها لا تقتصر عليها . لا يقتضي الربط المباشر وشبه الآلي بين العمل الفني والظاهرة الاجتماعية مهما أدخل المنظرون المناهزون لهذا التيار من إرهاف في التحليل . وليس عندي شك في أن هذه العلاقة لها آليات معقدة جداً من حيث تحول الهامشي إلى مركزي والعكس ولكني في الوقت نفسه وفي هذا الميدان بالذات أترك للمبدع

الفرد ولحساسيته الخاصة وتكوينه دوراً مؤثراً ، ففي النهاية ما زال للفن سره الذي لا يستباح ، لا بوسائل التحليل النفسي وحدها ، ولا بوسائل التحليل الاجتماعي ، ولا بوسائل التحليل النصي وحدها ، لعل في هذا نوعاً من السذاجة والبدائية . فليكن ١ .

ولا خلاف فيما أظن أنه إلى جانب الشعر الذي يمكن أن يُلهم الرواية بجمال العالم وأهواله . فهناك عنصر السرد وقصص حكايات اصطراعات الناس ، واضطراهم ، بين الناس ، وبين الحب والموت .

فلنقل الآن إن الأدب له دوره ، بطريق غير مباشر ، في التغييرات الاجتماعية التي تهدف إلى تأكيد القيم الأساسية - الحرية ، العدالة ونحوها - الأدب له دور حيوي يحض وجوده ، بمجرد الكشف عن حقيقة ما للإنسان الدائب نحو الوفاء بحقيقة ما ، هي حقيقة له . هذا السعي قد يتخذ في المدى البعيد ، وفيما نأمل ، أشكالاً اجتماعية مختلفة ، تحددها ظروف اللحظة المتغيرة ، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية .

هل يمكن أن أشير إلى وظيفة الرواية عندي بأنها تفسير وسؤال مستمر ، كما أنها رؤية ، فهي سعي إلى مشاركة حيمة تتجاوز « الأنا » إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية ، مشاركة في معركة ملتبسة من نوع خاص ، للنفس وللعالم معاً ، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معاً ، ويلتزم فيها الشتات دون أن يحس ؟ بحيث غمضي - أنا وقارئ معاً - نتلمس حقيقة ما ، مشتركة بيننا ، قديمة وجديدة معاً ، قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الإنسانية ، تاريخية ولا تاريخية على السواء ، وجديدة لأننا نراها لأول مرة ، إذا صادفتنا نعمة الإلهام والخط الحسن .

وهي حقيقة موضوعة للسؤال ، وليست لليقين .

ذلك أن هناك عندي افتراضاً - أو عقيدة - لا أستطيع أبداً أن أنكرها : أن هناك حقيقة إنسانية ليست مجردة وليست معممة ، وأنها تشمل على الوضع التاريخي الاجتماعي إلى آخره باعتباره مقوماً من مقوماتها ، ولكنها تتجاوزه . وهي مع ذلك حقيقة ليست نهائية ولا جاهزة ودائماً موضع سؤال ، دائماً السؤال ... ! فهل هذه هي النزعة الهيومانية التقليدية ؟ هل هذه هي

« الحقيقة » التي توصف بأنها تقع في أيديولوجية البورجوازية الصغيرة ؟ لا أعتقد . بل أظنها - أو أأمل أن تكون - حقيقة الإنسانية المتجددة في مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة وفي تاريخيتها النسبية المطلقة في وقت معاً . أتصور أن كل كاتب في النهاية إنما يقامر مقامرة مستحيلة بالكتابة ، يثب في الظلام ، مدفوعاً بإيمانه بأن كتابته ضرورة ، حتى ولو كان ذلك في عصر الصورة ، عصر السوبر كومبيوتر ، عصر ما بعد القنبلة ، عصر أقيار الفضاء والرحلة إلى ما وراء الأرض ، العصر ما بعد الصناعي بتقنياته الجبارة التي تغزو عالمنا الثالث وتزلزله .



« أما زال الأدب دعامة للهوية القومية ؟ » ، « هل تحمل الرواية على الأخص القيم الكبرى لحضارتنا العربية ؟ » سؤالان أراهما متصلين اتصالاً وثيقاً .

أظن أن الكلمة المفتاح في هذا السؤال هي : « ما زال » . . وأن وراء إثارة هذه القضية ، احتياليين على الأقل يظللان السؤال نفسه : الاحتمال الأول أن تغطي على الأدب وعلى الرواية خاصة ، مسحة كوزموبوليتانية قد تقع في هوة التنمية والتضليل والانسياق وراء العنف من أجل العنف ، وتشويه الايروطيقية ، وهي على كل الأحوال سطحية ومُسَطَّحة يساعد على نقشها طغيان التكنولوجيا التي لا تعرف الحدود السياسية ولا الجغرافية ، وأجهزة الإعلام الجباهيرية نفسها التي سرعان ما سوف تصبح ، في الوشيك الأعجل ما قد يُظنّ ، عالمية بل فوق العالمية ، من خلال الأقيار الصناعية والوثبات المذهلة في التطور التكنولوجي الذي يملك أعتته العالم الأول وربما الثاني على الأكثر .

ولست أريد أن أكرر ما هو مسلّم به إلى حد الوضوح التلقائي تقريباً من أن الأدب - وربما الرواية خاصة - بالذات لا يكون إنسانياً ، ومن ثم عالمياً ، إلا بقدر ما هو محليّ . وأنه لا يجيء ويرفّ ويزدهر حقاً إلا إذا جرت في صميمه مياه الذات القومية ، فلتكن خفيةً وحيمّةً وعميقةً وغير ملموسة تقريباً ، فذلك شأن ينايب الحياة الداخلية كلها . لا أظن أن في ذلك مجالاً للاختلاف .

لكفي أريد أن اشر بسرعة إلى أن « الهوية القومية » أولاً ليست في تصوّري قالباً ثابتاً . وليست معطى تاريخياً أو تراثياً قليلاً مسقطاً علينا من الماضي وغير قابل للمساءلة ، بل هي أقرب إلى الديناميكية وأن حيويتها ومشروعيتها بل ومصادقيتها إنما تنأت بالضبط عن هذه القابلية للتطور والتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية الثقافية الخ . . . ، وعن الوعي بهذه الخصيصة من المرونة - التفتح - اليقظة ، إن صح التعبير .

وبهذا التصور لا يعود الأدب دعامة فقط للهوية القومية (و « للحاضر » الثقافي القومي ، إذا شئت) بل لعله يسهم في صنعها وتطورها وإثرائها . ولعل الرواية على الأخص إذا سقطت في فخ الكوزموبوليتانية أن تصبح سلعة وبضاعة مزجاة ، مكررة إلى ما لا نهاية ، قالية وغطية ومصقولة ككل سلع الإنتاج الكبير ، ولعلنا منذ العصر الصناعي الأول قد شاهدنا إنتاج هذه البضاعة للاستهلاك العريض . وأظننا قد اتفقنا جميعاً منذ زمن طويل أن هذه المنتجات ليست مما نسميه - بشيء من الصُّلف ربما ولكن عن حق بلا شك - « الكتابة الجيدة » أو « الفن الأصيل » .

لست أنكر على أحد حقه - إذا أراد - في التسلية والتشويق السهل عن طريق « الرواية - العجائن » ، ولكفي لا أريد لأحد أن ينكر عليّ حقّي - ما أمكن - في تسمية الأشياء باسمائها .

الظل الذي لعله يقف على ناصية القرن العشرين ، هل هو ظل غول الكوزموبوليتانية في الأدب ، ومن ورائها الشركات العابرة للجنسيات والتكنولوجيا العابرة للقارات ، أم هو من الجانب الآخر ظلّ عنصر أخفى وأدق وأرهف مدخلاً : ظل الفرق في الهواجس الداخلية للذات الفردية المنعزلة عن الهومو القومية ، المنفصلة عن المشكلات التي تحسّ هذه الذات القومية - الجماعية .

ولست أدعو هنا ، بأي حال ، إلى عودة إلى خطاب سياسي مباشر أو إلى علاج قريب ودعائي للمشكلات الاجتماعية ، ومع ذلك فقد يكون في الصيغ المباشرة للأدب - وللشعر خاصة - تحليق وتحقيق كما يحدث الآن في بعض الشعر الذي يبدعه الشعب الفلسطيني ، مناضلاً ببساطة لتوكيد هويته القومية في وجه

اغتنصاب ثقافته واحتلال وطنه .

ولا أرفض ، بأي حال ، عكوفاً على أغوار النفس ودخائلها لتحليلها -
روائياً أو ابتعاثها وسر أحلامها وتحليلها ، بل على العكس أظن أن عملي
الروائي نفسه يتدرج في هذا السياق .

إنما الظل الذي استشف حومانه خلف هذا السؤال هو ظل إدانة مضمرة
لهذا المنحى الذي يمكن أن يكون نقيضاً للكتابة الجيدة - شأنه شأن
الكوزموبوليتانية - كما يمكن من ناحية أخرى ، أن يجعل انتباه حمياً وعميقاً
للهوية القومية ، كما لا يمكن أن تحمله الكوزموبوليتانية .

وعلى أية حال فليست « الهوية القومية » ، كما قلت ، مفهوماً مطلقاً
جامداً منزلاً علينا بوحى صارم ومسطوراً على اللوح المحفوظ من القدم ، هي
مفهوم متحرك مصنوع إلى حد كبير وختار ومتجدد . ومن شأن
الأدب ، والرواية ، أن يسهم بدور في هذا الاختيار وهذا التجديد . هذا إذن
دور آخر للأدب .

قال بعض المستشرقين منذ رينان إن هويتنا القومية تتميز بأننا ندين
بالتقديرية المطلقة ، ولا مكان فيها لمفهوم الحرية الفردية أو الذاتية ، وأنا لا نعرف
التجريد في الوقت نفسه بل نتملق بالحسي والجزئي ، وأنا ندين بالغيبيات
ولا نعرف التبصر العقلي والشك المنهجي وإدراك الواقع .

وواضح أنني لست في هذه الساعة المتأخرة بصدد نفي تلك الخصائص
المتوهم ، وأن في تراثنا القديم وفي ممارستنا الثقافية الراهنة على السواء
ما يدحضها ، ما أريد أن أشير إليه مع ذلك هو شيء آخر . هو أنني لا أرى في
« الهوية » القومية بالإضافة إلى ما سبق ، أنها وحدة مُصممة قلبية تنصب فيها
كل روافد ومقومات « الهوية » في هذا العالم العربي بحيث تستحيل في النهاية إلى
مونوليث قائم وراسخ ومسيطر . لست أرى وحدة واحدة مغلقة على نفسها في
« الهوية » القومية لشعوبنا . أريد أن أؤكد على فكرة التنوع في داخل « الهوية »
القومية بوحدها العريضة ، وأن هذا التنوع والاختلاف عنصر إثراء وغنى وليس
عنصر تفرقة وتشتيت . طبعاً هناك ملامح بل خصائص عامة متشابهة أو متقاربة
سارية في الهوية القومية العربية الشاملة العريضة (أو في الهويات القومية إذا

شئت) وإن كانت تصدر عن منابع متنوعة لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها كما تشتبك في مقومات وتكوين وتراث واحد ، فلست أنصور وجود انفصالية مصطنعة هنا ، ولكني - في سياق المعنى المتجدد الحي للهوية القومية - أرى الاختلافات التي تثري وتنعش كما أرى أوجه الوحدة التي تدعم وتوطد . ومؤدى ذلك في النهاية هو ، بالطبع ، وضع مصطلح « الهوية » نفسه موضع النظر ، من جديد .

وبخاصة أنني ، على المستوى الشخصي ، أنتمي إلى ثقافة فرعية خاصة هي الثقافة القبطية - أتردد كثيراً في أن أسميها « هوية » خاصة - داخل الهوية القومية المصرية ، التي تنضم بدورها لكي تعمق وتوسع مفهوم « الهوية » القومية العربية ، أو مفهوم « الحاضر » أو « الواقع » الثقافي القومي . ماذا يستطيع الأدب ، في هذا الضوء ، أن يفعل ؟ أهو مازال دعامة لهذه « الهوية » القومية ، كما كان بلا شك في تراثنا العربي ذلك العريق العريض الغني المتنوع الروافد ؟ .

في هذا الضوء أريد أن احتفظ بمصطلح « الهوية » من غير أن احتفظ له بهذا الثبات والأولوية والرسوخ ، الذي يوحي به ، ومن غير أن اعتبره جوهرأ وماهية مطلقة ، بل أرى فيه حاضراً قابلاً دائماً للحوار ، وليس شيئاً لا زمنياً أو خارج الزمن .

بالطبع ليست هناك مطابقة بين التراث والواقع الراهن ، وبالطبع تختلف كيفية دور الأدب وربما نوعية هذا الدور في تأكيد « الهوية » القومية بمعناها ذلك الذي أشرت إليه ، وربما في إعادة تشكيلها أو على الأقل تجديد عناصرها . فإذا كان الشعر ديوان العرب قديماً ، وإذا كان الأدب سجلاً لحياتهم ومجتمعهم ومعارفهم ، فلعل دور الأدب العربي الحديث ، والرواية نوع مستحدث فيه ، في التحليل الأخير ، يتجاوز مجرد « التدوين » ، يتجاوز التسجيل والإعلام والوظيفة النفعية البراجماتية ؛ الاجتماعية ويقترن مع الأدب العربي القديم الذي طالما اعتبرها هامشياً وطالما أهمله النقد « الرسمي » أو السلطوي ، أعني أدب النجوى الخيمية والخمرية والحسيات والتأمل الفلسفي والنشوة الصوفية ومساءلة المطلق .

وهو ما يفضي بي في النهاية إلى مقارنة مسألة « المطلق » كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص .
أتصور أن هناك أزمة صحية ، بل لعلها ضرورية ، في مقارنة روايتنا العربية لهذه القضية . المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظورة المساس بها أو تناولها ، إلا بيد الحذر والتحوط والتوجس ، عندنا ، هي : الدين والجنس والسياسة . وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية . ولكن الروائيين العرب الحقيقيين يتعلمون بدرجات متفاوتة بإزاء هذه المحظورات ، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها . في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً ، وبخاصة في ظل ما يسمى بالصحة الإسلامية الجديدة التي يرتفع مدّها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن .

ومن هذه السيطرة المزدوجة للمطلق من ناحية ، وتجييده في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى ، نجد تلك الكتل الصماء في ثقافتنا وأدبنا كتلاً حجرية تقيّد الوعي ، وتكبّل الحركة ، وتشد الحرية ، وتطلق قوى الغهر والوحشية والغضب ، قوى اللاوعي المدمرة . ولكنني أسارع إلى القول إن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحي إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح .

أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحديثة قد أدخلت تقارب هذه المطلقات ، وأن الخضوع والإذعان لسلطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتفاض . وأزعم أن ازدهار الرواية بخاصة لعله يقترن باقتحام هذه المناطق المحظورة ، لا تمرداً وانتفاضاً فقط ، بل على سبيل القبول والإيمان أيضاً ، لا على سبيل الخضوع والإذعان . أي أنني أزعم أن من أولى إن لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد : المسألة ، ووضع القضايا كلها ، دون استثناء ، في موضع الحرية ، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والإنكار أو بالاعتناق والانضواء ، وإنما عن مسؤولية واختيار .

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت هذه المطلقات الثلاثة ، وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل أن تسألها أيضاً - ومن ثم تؤكد لها - كقيم ، أيًا كان وجه مقاربتها لها .

إنني أرى في الرواية العربية اليوم - على مجملها ومنذ حقبة البدايات تقريباً - ارتباطاً لا شك فيه بقيم الحرية والعدالة والانحياز إلى صغار الناس ، وبغض النظر عما في تناول هذه القيم ، أحياناً كثيرة ، من سذاجة وتفاوت مسطح ومباشرة قد تهزم نفسها بنفسها ، إلا أن الارتباط بهذه القيم - وبخاصة في بعدها الاجتماعي - شديد الحضور في الرواية العربية .

أنا لست داعية ، ولست منظرًا . أنا مجرد روائي مشغول ربما أكثر مما يجب بالهموم الثقافية ، كما أتمنى أن تتناول الرواية العربية الحديثة ، تناولاً روائياً بالذات ، أيا كان تجسيد هذا التناول ، هذه القيم الكبرى - أكثر مما تفعل الآن - في بعدها أو في بعدها الميتافيزيقي مثلاً ، دون أن تفقد الصلة - بالضرورة - ببعدها الاجتماعي .

عل أن من القيم الكبرى في ثقافتنا - أو (في تراثنا الثقافي) - قيمة أحسّها مهتدة في بلادنا الآن ، وأحسّها مهملة ، ربما إجمالاً تاماً في الأغلب الأعم من رواياتنا ، أقصد قيمة لعلي أسميها « العقل » ، أو العقلانية . هذه القيمة عرفت أعظم ازدهار لها بالضبط في حقبة ذلك الازدهار الشرس للحضارة العربية الوسيطة عندما كان كل شيء - كل شيء بالفعل - يوضع موضع النظر ، والحكم ، العقلين ، بدءاً من مسائل مثل قدم العالم وخلق القرآن والعلاقة بالله ، بما في ذلك مسألة الإلحاد نفسها ، حتى المسائل الجنسية والأهواء الحسية المشبوبة بكل أنواعها بما فيها الجنسية المثلية وصولاً إلى مسائل شرعية الحكم والخلافة والولاية .

لست أعرف بالضبط ماهي قيمة العقلانية التي يمكن أن تلهم الرواية العربية الحديثة وتسري فيها سريراً خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية ، ولا كيف يمكن أن يحدث ذلك . ولكنني أحسّ فقداناً لهذه القيمة ، ومقاومة لهذا الفقدان في الوقت نفسه ، في ثقافتنا .

لست أقصد توحد العقل أو استئثاره بالميدان ، لسنا عقلاً فقط ، ولكن الذي يمكن أن يهدي المسعى ويرشده ، هو العقل وحده . ولا أنفي في الفن بخاصة وهذا طبعاً بديهي - لا يمكن أن أنفي - الدور الذي تقوم به القرى اللاواعية ، ولكن الوعي بهذا الدور ، « الوعي باللاوعي » ، هو الذي يمكن

أن يخلص أو ينقذ أو يهدي أو يثري . فليس بالعقل وحده نعيش ، ولكن بغير العقل سنضل في ضلال ميين .

لعل من أخصّ خصائص أدبنا « اللغة » . أزعّم أن اللغة دوراً يختلف قليلاً عما للغة في معظم الآداب الأخرى . للغة في الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة « المطلق » . للغة تصور في كثير من الأحيان كأنها هي نفسها « المطلق » ، أو هي تجلّ من تجليات « المطلق » . وليست هذه القضية جديدة على أية حال . . إن لها تاريخاً حافلاً في ثقافتنا . للغة عندنا قداسة ، ومهابة ، وقدم جليل ، ولكنها بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة ، خبرة إنسانية ، أيضاً ، وليست « إلهية » فقط ، شيئاً دائم الحدائث على عراقته . اللغة العربية في حيٍّ ، وفي معانتي كروائي وكاتب ، لغة فادحة الغنى ، حسّاسة ومرونة وقابلة للنمو والتطور . ولكن اللغة عندنا ما تزال تقف عقبة . ما زالت للعربية قداسة تمثل عبئاً على التفكير وعلى التعبير . يجب ألا نكون عبيداً للغة ، ولسنا سادتها . وإنما اللغة جزء من الإنسان الذي يعيش بها ، ويعاني بها ، ويفكر بها ، ويحسّ بها . ويتحدث بها . اعتقد أنه من المسائل الأساسية أمام الرواية في البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة « اللغة » .

كيف تكون اللغة معاصرة وهي في الوقت نفسه ؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة ؟ كيف تكون حيّة ومرونة وليست محظورة ، أو كتلة مقدّسة بها من « المطلق » ، علينا أن نتقبلها بلا مُسألة ؟ . وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات ، بنحوها وصرفها وتركيبها السياقي ، مع مقتضيات الكمبيوتر الذي لا مفرّ منه ؟ .

في داخل سياق « الهوية » القومية ، أو « الحاضر » الثقافي القومي ، بتنوعه العريض وتوحدّه معاً ، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع ، ويمكن أن تكون موحّدة أيضاً ، من المغرب إلى الخليج ، ومن مصر إلى الجزائر ، وهكذا . إن العاميات المختلفة ليست ، في الرواية ولا في غيرها ، مروقاً أو انتقاصاً من الهوية ، بل هي مصدر غنى لا يعوض وخاصة في الأدب الشعبي الذي ما زال حيّاً وفعالاً في معظم بلادنا وإن كان التلفزيون والفيديو يهدده

تهديداً خطيراً ، فهو عنصر لا يحتمل فقدانه . هذا إلى أن في وحدة العربية ، في مجملها وعلى اختلاف ظلالها ، مصدراً للتواصل لا يمكن الاستهانة به . وفي داخل كل عامية من عاميات العربية هناك « لغات » متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون ملهمة وأن تكون فعالة .

بالطبع علاقة الكاتب والروائي بلغته مسألة جفزية في عمل أي كاتب ، أريد فقط أن أشير إلى أن مدرسة أو اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحو ، حل غرار لغة هيمنجواي أولاً ثم لغة بيكيت بعد ذلك ، لا بد أن تنتهي - ولعلها قد انتهت بالفعل - إلى طريق مسدود . زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكي تسمى الشجرة « شجرة » فقط ، دون مجاز ، دون إضافة ، دون أن يُضفي الكاتب عليها شيئاً من نفسه وبذلك يعيد إلى الأشياء براءتها الأولية ويخلقها من جديد ، في ضوء مظهر بل طاهر أصلاً . ومع ذلك فإن الكاتب لا يمكن أن يتنفي ، خلف قناع « الموضوعية » ، و « البراءة الأولية » . إنه هو الذي يختار منها كان اختياره محدوداً . وإلا فإن النهاية المنطقية الصارمة لهذا المسعى هو الصمت التام ، والتخلي عن عمل الكتابة .

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهي عندنا على الأخص وفي هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذاباً للروائيين . واستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها . الروائي هنا لا بد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلاً عضوياً وحيوياً ويكاد أن يكون فيزيقياً بحيث تصبح لفته هو ، وليست استعارة أو ترصيعاً أو إطاراً مزركشاً .

في النهاية اسمحو لي بأن أنهي ، على نغمة شخصية ، بأن أتمحدث إليكم قليلاً عن علاقتي أنا باللغة ، روائياً وكاتباً .
قبل أني أدعو إلى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة . لست أعرف ما إذا كنت داعية أصلاً ، إلى أي شيء .

ليست وشائجي بلغتي تراثية فقط وليست الاستيلادات فيها نابعة فقط من تماس حميم بلغات أخرى ، كالانكليزية والفرنسية ولغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة - أيضاً - في مصر ، بل تكاد تكون وشيجتي بلغتي عضوية

وشبقية . اللغة عندي هي أيضاً جَسَدُ العالم كما أنها جسدي حميمياً وفكرياً أيضاً .

العلاقة بيني ، على الأقل ، وبين اللغة ليست علاقة عشق وتدله . . بل هي علاقة تشابكٍ حياتي ، غشّي أطمح أن يكون مثرياً من الجانبين . بل سعي هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتي وفكري ، في سياق العصر ، بل في ما أمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً . وأن أعطي صوتاً لمن لا صوت لهم ، ولما ليس له صوت ، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضوية الحياة ولا عن بناء العمل الفني .

لا أخفي عليكم أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقولاب اللغوية القديمة والجديدة على السواء . . تدفعني حوافز غامضة وغلبة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجواهر الثمين الحي . أتوق إلى نوع من الانهيار اللغوي الجامح الذي لا يحلّه حاجز ، وأعرف استحالة ذلك ، ولكن ما إن أفتح له ثغرة حتى يندفع ، قد لا أضع يدي مباشرة على منطلق . . يحكم هذا الانهيار ويضبطه .

ولكني أحسّ من ذلك بمسؤولية مثقلة وفادحة جنباً إلى جنب مع متعة خارقة. أحسّ فرضاً والتزاماً إلى جانب الانصياع والاستسلام لموجة شخصية في هذا الخضم من تمازج اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب ورامها سيول عارمة تريد أن تتدفق ، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاص وحريتها الخاصة .

هل هذه شكلائية ؟

لا أظن ، بالقطع لا أظن .

اللغة عندي لا انفصال فيها عن جسد العمل الأدبي ولا عن روحه . عندي في كل أعمالٍ تقريباً وبخاصة في « رامة والتنين » و « الزمن الآخر » فقرات كاملة تقوم على تسييد جُزْس واحد أو صوت واحد ، أي أن يوجد حرف بعينه في كل كلمة من كلمات الفقرة التي قد تطول إلى عدة صفحات .

لماذا ؟ هل هذه مجرد لعبة ؟ وإذا لم تكن ، فما ضرورتها ؟ .
أتصور أن هناك ، على مستوى أول ، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل .
ليست هذه الفقرات أرايسك خاو ، بل هي كما أرجو تقطر جانباً من جوانب
خبرة الرواية نفسها في كل مرة تقطيراً مركزاً ومكثفاً ، بل وتلخص العمل كله .

وإلى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف - الحرف وحده ، مستقلاً عن
الكلمة وعن الجملة - عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوت ما ، ولا هورسم
ما ، لكن له دلالات هم الذين شققوها واخترعوها أو استبصروا بها
واستخلصوها . أليس من حقي إذا كان عملي يدفعني إلى هذا أن أوجد للحرف
عندي دلالات تتجاوز مجرد الحسي والعضوي - حتى لو كانت تعتمد عليها ؟ .
هذا إلى أن اللغة عندي هي بنية موسيقية ، ولها نسج موسيقي
سحري . في مقامتي محاولة إذن للغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس ،
بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة ، يكاد يكون تواصلاً مباشراً ، أصلياً ،
أولياً ، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتي بل هي سعي .. إلى خلق
موسيقي يحمل دلالة ، أي أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوي ، ليست
الموسيقى شيئاً خارجياً إذن ولا حلية ، بل هي فرض وضرورة بمعنى ما . سعي
إلى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من
إيماء ودلالة فطرية في الوقت نفسه .

اللغة عندي ، إذن ، ليست تسمية وحسية فقط بل أيضاً هي موسيقى
الكون المتناغم فيه الداخل والخارج . وقد اقتضى هذا مني - اقتضاء الحب -
بحثاً لجوجاً ولعجاً وراء مورفولوجية اللغة في العربية وإرتياد الإمكانات
اللا محدودة في تقصّصها واكتشاف إمكاناتها ومناحيها . ولكن البحث لم يكن
بداية بحثاً شكلياً أو قاموسياً ولا مجرد لعب تمتع باللغة وفي اللغة ، بل هو
متنمّج بلا انفصال عن هذا الوجود الذي نعانية على مستوياته الفيزيقية
والاجتماعية والكونية جميعاً ، هو بحث عن أسرار التواصل المهدّد دائماً ، وفرض
لأسرار « الذات » - أو على الأرجح ... « الذات - الآخر » في وقتٍ معاً ،
ووصل للانقطاع المستمر دائماً بين « الذات » و « الآخر » ، سواء كان « الآخر »

ثقافياً من ناحية ، أو من ناحية أخرى كان ، مطلقاً ، غيبياً ، خالداً ، أو كان الآخر - وهو دائماً بمعنى من المعاني هو « الأنا » نفسه - أرضياً ، وعينياً ، وعَرَضياً ، أي إنسانياً في النهاية .

* * *

الجلسة الثالثة

الرواية بوصفها طريقة في التعبير

رئيس الجلسة : جان جاك بروشيه
المحاضران : هاني الراهب
فيليب سولرز

المعتَبون : هيكتور بيانشيوتي
فريدريك تريستان
إميل حبيبي
الياس نخوري
ريجين ديفورج
ميشيل شأبو

شارك في النقاش :
طاهر بكري
أسامة خليل
أمل صفتاح
يسلم طحان
الطاهر وطار

جان جاك بروشيه

أشكركم على مشاركتكم ، كما أشكر كافة الأصدقاء المتواجدين من حولي على هذه المنصة . سوف نتحدث عن الرواية بوصفها طريقة في التعبير عن أدب يتغير ، عن أدب يتحرك . ويعد أن يتحدث كل من السيدين هاني الراهب وفيليب سولرز ، سوف أحاول أن أقيم ، على أفضل نحو ممكن من السرعة والحياة ، حواراً بين من هم في القاعة ومن هم على المنصة ، بل وحتى بين من هم في القاعة إن شاؤوا . لديكم الميكروفونات التي ستنقل فيما بينكم من أجل مداخلتكم . كل ما سأطلبه منكم هو أن تتفضلوا بالتعريف في بداية الكلام عن أنفسكم لكي يعرف كل منا من الذي يتكلم . .

أعطي الكلمة للسيد هاني الراهب ليحدثنا عن الرواية كما يراها وكما توجد في البلدان العربية .

هاني الراهب

اسمحوا لي^(*) أن أبدأ بشعور رومانتيكي . لقد كنا نحن البشر ، وفي عصر نسميه الآن بدايياً أو متوحشاً ، نقيم علاقات حميمة مع الشمس والقمر والرياح والوحوش والأشجار . كان هؤلاء أصدقاءنا اليوميين . وكنا أيضاً نقيم علاقات حميمة مع بعضنا بعضاً .

لكن أنكيدو دخل المدينة ، وبدأ منذ ذلك اليوم رحلته مع عصر الحضارة : من الوجدانية إلى العبادة والرؤية الجمالية ، إلى التديّة ، فالانكفاء ، فالغربة ، فالافتراق ، فالقسوة . كيف سيرى الروائي نفسه في زمانه ومكانه إزاء هذه القطيعة ، وكيف سيرى زمانه ومكانه فيه هو ؟

ننتقل من أننا نعيش الآن عصر الانهيارات : انهيارات الكون والإيمان ، والأيديولوجيا والتواصل ، وربما الحلم أيضاً ، وأنا ننتقل ضد هذا الوضع بدافع من غريزة عضوية باتت تخشى من انهيار إنسانيتها أيضاً . إنني أريد أن

* فضل هاني الراهب أن يقرأ نصّ المداخلة التي أعدّها مسبقاً كما هي دون اختصار أو تغيير . وهي المداخلة التي نثبتهنا هنا كاملة كما ألفها وهي تحمل عنوان : « مقدمة وسبعة أفكار عن الرواية العربية » .

أمشي في شوارع المدينة وأنا أحس بالأمن بين البشر ، بالأمن بين عقارب الساعة ، وأيضاً داخل ملاسبي .

بسبب هذا أجد نفسي منساقاً إلى الجلوس في مقهى ، أو منزل ، أو باص ، لأشرع في كتابة رواية ، أو أفكر في كتابتها . وغالباً ما تكون نقطة مضية في ذلك الفضاء الشاسع الذي نسميه العالم ، هي المنطلق الانتشاري لشيء نسميه أفق الحلم الكلي للإنسان . غير أن العبارة تأتي بعد ذلك بزمان طويل ، ومن مكان يندesh المرء إذ يتعرف عليه . إنه ذلك الشارع ، تلك القرية ، أولئك التلاميذ في الباحة - المكان الباشلاري الذي يعرف كيف يستعيد أطفاله بلا عناء . الرواية إذن هي كتاب الوطن .

لقد أخبرنا آرنولد كيتل أن ظهور الرواية في أوروبا اقترن اقتراناً حتمياً بظهور البورجوازية الأوروبية ، وأن الحياة الجديدة التي أعقبت الانفصالية كانت من الغنى والاتساع بحيث أفرزت ملحمتها الخاصة بها ، تماماً كما حدث في عصر البطولة القديم . سوى أن هذه الملحمة كانت نثرية - بحسب تعبير هنري فيلدنغ - ولذلك سميت رواية . إن النموذج الأعظم لهذه الملحمة في تقديرنا ، هو بلزاك ، الذي سيكون في هذه الورقة بؤرة مرجعية للرؤية والتقييم .

في هذا الجزء من الجغرافيا الذي يسمى العالم العربي لا توجد بورجوازية من ذلك النوع . ثمة أغنياء - ثمة أغنياء حقاً - لكنه غنى مدين بأسبابه إلى مصادفات الطبيعة . ربما كان بوسع كثير من العرب أن يتنبأ أثناء الحرب العالمية الثانية بأن البورجوازية العربية قادمة . لقد خاضت هذه معارك الاستقلال عن الاستعمار الأوربي ووضعت أسس قاعدة اقتصادية صناعية زراعية . لكن كل هذه البداية توقفت ، ثم تلاشت ، إذ هبَّت رياح الطبقة الوسطى الوليدة واستطاعت أن تطيح بكل شيء تقريباً .

لقد أطاحت أولاً بالطبقة القديمة ، ثم بالبنية الاقتصادية التقليدية المستحدثة من قبل تلك الطبقة ، ثم بالنهوض التقني نفسه الذي أعقب الحرب العالمية الثانية . وقد حملت لحنها الخاصة بها ورؤاها السديمية الطافرة . وفي أوج ظفرها ، ابتكرت تعبيرها الجوهري عن نفسها فيما نعرفه الآن بالشعر

الجلديد ، أو الشعر الحر ، أو الشعر الحديث . وقدمت أيضاً نجيب محفوظ ذا الأفق البلزاعي .

كان هذا في الخمسينات والستينات من القرن العشرين . ليس من شأننا هنا الالتفات إلى ما بات واضحاً لكل ذهن من أزمة الشعر الجديد وانحباسه وزخرفته وعدم قدرته ، رغم إعلان الشاعر أدونيس ، على تسمية نفسه . صفوة القول إن هذا الشعر قد صعد بصعود الطبقة المتوسطة ، وهبط بهبوطها ، وتشرنق بشرنقتها .

كذلك الرواية ، كان نجيب محفوظ وجيله ذروة التعبير الثقافي المبدع عن الذروة التي كانت تلك الطبقة كتعبير تاريخي ثوى إبداعه في أنه كان ينطق باسم أمة كاملة تتطلع إلى تحديث ذاتها وتاريخها . وعندما انحدرت الطبقة ، انحدر حتى نجيب محفوظ نفسه ، وظل أوله أعظم من آخره ، وأعظم أيضاً ممن جاؤوا بعده . والمشكلة لا تكمن - خاصة بالنسبة للجيل الثاني من روائي الطبقة المتوسطة - في أنهم أقل مراساً بالتعبير الأدبي ، أو أقل إبداعاً في ميداني جمالياته وفنونه ، فهذا أمر عكسه صحيح ، ويمكن أن نرى تجلياته في كثرة عدد حواربي فلوير وفي روايات جبرا إبراهيم جبرا وغالب هلسا وإدوار الخراط وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطاني وحيدر حيدر وهاني الراهب - على سبيل المثال المستمد من القراءات المتاحة .

ليست المشكلة في إبداعات التعبير الأدبي - وإنما في الرؤيا . عندما حملت الطبقة المتوسطة همّ الأمة والجماهير غطت بهذا الزخم التاريخي على آفاقها الذاتية المتمثلة في الضبابية ، والمحدودية ، والتشرذم ، وقصر النفس ، وعشق الموت . وهما هي ذي الآن ، فيما تقف عاجزة أمام تاريخها الذي بدأته بالفاعلية ، تحطم رؤاها الخاصة وتحيل تكوينات وجودها إلى هياكل .

رغم هذا الانهيار الجديد ، يستمر التعبير الروائي . بل ولعلّ الانهيار نفسه حافز لاستمرار هذا التعبير ، وإن يكن ذا مردودية نختلف في شأن تقييمها . ذلك لأن الرؤيا التي تشظّت ما تزال قاهرة هنا وهناك على إعادة إنتاج الخلايا الحية ، وهي تفعل ذلك تحت سطوة الاحتياج المرير الكئيب إلى الكينونة .

تكشف عن هذا الاحتياج عبارة دارجة في إعلاميات العالم العربي . في مصر نقراً ونسمع الكثير عن « الإنسان المصري » وفي تونس عن « الإنسان التونسي » وفي اليمن عن « الإنسان اليمني » وفي عمان عن « الإنسان العماني » وهكذا دواليك . ليس فقط أنها عبارة غريبة ، تحوي بمعاني سلبية داروينية ، بل وتجهر أيضاً بأزمة الكينونة نفسها التي تعانيها أنظمة حكم الطبقة المتوسطة . لقد أخذ التشطّي العربي شكل اثنتين وعشرين دولة يتعذر على المرء أن يجد بينها دولة تستطيع الوقوف على قدميها بأي معنى إنساني وتقدمي . وإن وطناً تبحث أجزاؤه عن الهويات الخاصة بكل منها ، المتميزة عما سواها ، سيظل بالتأكيد مفتقراً إلى أية هوية ، وخاصة الهوية الثقافية المتكاملة التي تعبر عنه في هذا الزمان وتعمله إلى الزمان الآتي .

ثمة إذن تفاعل الغائي - وفي أفضل الحالات ، جدلي - بين الرواية وواقعها الراهن . إن الرواية - وهي جزء من الأدب - باعتبارها فاعلية تكوين الهوية الثقافية وإدامتها وتطويرها والتعبير عنها ، محبطة ذاتياً بانكسارات الرؤيا بين اقليمية الطبقة المتوسطة المضادة للتاريخ ، والافتقار المفتوح الذي تتطلع إليه الناس وتحتمه ضرورات التاريخ ، والذي هو الهوية القومية .

ربما ألف الناس في العالم الأول النفور من لغة المشاعر القومية . فمنذ ماركس اعتادت الطلائع المثقفة على اعتبار القومية ذروة الاستبداد الطبقي وأتون الصراعات المأساوية على السيطرة والاستعمار . غير أننا في هذا العالم العربي الذي ننتمي إليه لم نستطع حتى الآن أن ننجز شيئاً ذا قيمة بأي معنى ، وخاصة المعنى الثقافي ، إلا يوم كان الخطاب القومي سيد الخطابات . ويوماً بعد يوم ، يتضح للمثقف كما للإنسان العادي أن تلك الهوية التي استلهمها رواد النهضة العربية في القرن التاسع عشر ما زالت حتى الآن لازمة كدأة فعل تاريخي تقدمي في الوطن العربي ، أن الهوية الثقافية أحد المكونات الجوهرية ، وليس الهامشية ، لهذه الأداة .

إن إعادة صياغة الهوية الثقافية ، بهذا المعنى ، قيمة كبرى . إن الأدب عامة والرواية بصفة خاصة ، محاولة لإنتاج القيم الكبرى التي نلتقي عندها

الحضارات فتفاعل دون أن تتلاشى . وربما كان بوسع الرواية أكثر من غيرها أن تتجه نحو تعبير جديد عن الإنسان عبر وصولها إلى أفق حلمه الكلي ومحاولة تعريفه . وعندها تكون إشكالية القيم الكبرى في طريقها إلى الحل ، في هذا العالم المتزايد عالمية وشمولية ومحابكا .

في بلادنا ، ليست القيم الكبرى ، التي يمكن أن تشكل هوية ثقافية ، مرصودة في طلمس وراء سبعة بحور ، على نحو ما كانه كتاب النيل بالنسبة لسيف بن ذي يزن . إنما ، ويعتبر الجاحظ ملقاة على قارعة الطريق . ليس ثمة عناء كبير في رؤيتها ، لمن يشاء الرؤية . المهم هو استعمال عينين تلتقطانها وتعبران عنها - تلتقطانها هي بالذات وليس بدائلها ، وتعبران عنها هي بالذات وليس عن تشظياتها ، وإن هذا ممكن إذا صفت الرؤية واكتملت الرؤيا . وبتعبير آخر ، إن هذا ممكن إذا استطعنا أن نرى حاجات الناس اليومية والطبيعية ، وأن نعتبرها قضاياها الأولى ومصدر الجمال والفن في تعبيرنا ، لأنها مصدر التعبير الإنساني .

سنزعم الآن أن لهذه الرؤية والرؤيا كلمة تعبر عنها بإيجاز ، هي : الحدائث . إنها كلمة ابتذلت قبل أن تستوعب جيداً ، لكنها ما تزال الكلمة المتاحة الأفضل . إنها قبل كل شيء قطعة مع الاحداثيات الراهنة والنموذج المخلد تفضي إلى تغيير متجاوز للمواقع وزوايا البصر والبصيرة ، ومن ثم لأشكال التعبير وتقنياته . إنها نشق مرجعيتها ، كفعل تاريخي ، من ذاتها ومن وعيها الجدلي بالتراث والانيات ، وتحاول إعادة صياغة العالم عبر إدراكه من جديد . إن قطيعتها مع الراهن والمتداول موقف واع ، ومنطلق للمستقبل مفعم بالحلم ، وليس شطباً للتاريخ يمليه حس سوداوي بالاغتراب والخسران والياس . إن رفضها للقيم التقليدية والتاريخ الرسمي نابع من رؤيتها للمعاني الكبرى والحقائق الكبرى التي قذفها صاغة القيم التقليدية وكتبة التاريخ الرسمي خارج بلاغات لغتهم الطوطمية .

الحدائث إذن رؤيا . هي بديل للكلس ولانيات الكلس . هي ليست مجرد أشكال جديدة ، بل هي بنية جديدة تتطلبها وتفرضها حركة تتقدم نحو

إنشاء هوية عربية جديدة . إنها فاعلية هذا الإنشاء وحولته . إنها تطالب مع ماركس باستعادة الإنسان للطبيعة بعد لجمها وامتلاك خفاياها ، وباستعادة المنجزات الحضارية العظيمة بعد تحريرها من الكلس وسلطة الدولة .

هنا ينبغي أن نميز فوراً بين الحداثة والمعاصرة . لا شك في أن بيننا كثيرين ممن يعرفون كيف استخدم ماركس بروس تيار الوعي ، وكيف يستخدمونه هم أنفسهم . ويعرفون كذلك استنباط التعددية ، والنص المفتوح اللامتشكل ، وتشير الإنسان في العصر الامبريالي ، وغير ذلك من أنماط التعبير الحداثية الغريبة . وأكثر من هؤلاء أناس يعرفون ويعملون السمعيات والبصريات ، والروك أند رول . والبلوجيتز ، والتلفزيون ، والكوكاكولا ، والهاتف ، والحاسوب . بل إن بعضنا قد قام فعلاً بغزو الكون في سفينة فضاء أمريكية وأخرى سوفيتية . وعموماً فإن لدى مترفينا ما لدى مترفي العالم الحديث في مضامير المعاصرة . لكنهم لم يستطيعوا - رغم أن الفن وليد الترف - أن يستنبطوا فناً من أي نوع ، ولا أن يبقوا على حياة الفنون الوليدة . لقد تركت المسألة برمتها للذين يصرخون لأجل الحبز والأمن والوطن . وأن على هؤلاء أن يصرخوا وأن يكون صوته في الوقت نفسه عذباً شجيلاً .

إن التشبه شيء آخر تماماً غير الإبداع والتكوين . وحقيقة الأمر ، إننا نشكو من وفرة المعاصرة وندرة الحداثة . وإن إعادة إنتاج وتثبيت القيم الكبرى موهون بإنتاج الحداثة لا بتعميم المعاصرة . وكتابة الرواية تعني إنتاج الحداثة بهذا المعنى ، باكتناه المحلي وإطلاقه في العالمي .

لكن إنتاج الرواية العربية للحداثة يواجه ثلاث سلطات نقيضية ضاغطة ، هي سلطة النموذج ، وسلطة الدولة المعاصرة ، وسلطة الثقافة . وقد بات معروفاً الآن أن أية طريقة في التعبير تنتجها الرواية ، تصطدم بواحدة أو أكثر من هذه السلطات ، أو بها كلها . والمحصلة العامة هي نوع من الحصار الإنشائي أو القمعي يفضي إلى موقف مضاد رفضي ، وهذا الموقف - بالنسبة لمعظم الروائيين - يرى في تكسير محيط الدائرة للخروج منها الأمل الوحيد في البقاء على قيد الحياة . إلا أنه بقاء مقترن بانفلاش الرؤية والرؤيا .

كثيرة هي الدعوات إلى الانقطاع المعرفي الباتّ عن النموذج ، باعتباره كلاً ينهار على العقل الحديث ليخلفه . وبحسب هذه الآراء ، فإن صياغة الهوية الثقافية ، أو انتهاج ما يمكن تسميته بالحدائث التكوينية ، إنما ينطلق بالدرجة الأولى من الانفصام عن الماضي . إن مصادر التراث المعرفية ترفض بطبيعتها كل تقدم ، وتتكدس تكديساً خائفاً على العقل الحديث ، فتغرد دوائر متواشجة من القمع . وهذا المعنى فإن كمال أبو ديب يدعو إلى « رحلة اختراق وانتهاك لا تني ، ومشروع كشف وريادة لا يهدأ » . ويرفض أن يحيل التعبير الحدائثي حتى « إلى كتب ابن خلدون الأربعة » .

لفد علمنا يونغ بصفة خاصة أن مثل هذه الدعوات أقرب إلى البلاغة منها إلى التعبير السليم عن خطة عمل ثقافية . إن جزءاً من عجز الثقافة العربية المعاصرة عن إنجاز حدائثها يكمن في انقطاع المثقف عن ثقافته ، إما جهلاً أو تجهيلاً أو رفضاً أو اغتراباً . صحيح أنه ليس للرواية العربية نموذج علي موروث يتشرق حول تلايبيها التعبيرية ، لكننا لا نستطيع أن نعتبر إشكالية النموذج منتهية بالنسبة لها . إن عشتار وغلغامش ، ويعل ، وعمر ، وعلي ، وأمرؤ القيس ، والمنتمي ، وابن رشد ، وابن خلدون - هؤلاء كلهم ، وغيرهم كثير ، يدخلون في البيئة الأساسية للعقل العربي دخولاً ليس بالضاغط ولا الاختناقي ، ويستمررون في العقل الواعي كرموز ثقافية كبرى لا غنى لما أسميناه الحدائث التكوينية عن تشربها والاقتداء بها . بل ولعل ابن خلدون ما يزال أكثر حدائث معاصرة من أي حدائث ومعاصر . إن الدعوة إلى الانبثاق عن الجذور وإلى « الانشراح المعرفي والروحي والشعوري » تخلق أزمته بنفسها ولنفسها - دون أن يكون لهذه الأزمة ما للأزمات المانانية من إبداع وخلق . بل وإن التعبير اللغوي نفسه عن هذه الدعوة ليدل بوضوح على مصيرها . إذ من منا يريد الانشراح حقاً في هذا العصر الانهيارى المتشظي ، المتشذر ، اللاهت وراء اللمة إنسانيته ؟ .

إن التقدم فعل جلي . ليس انقطاعاً أو انصرافاً عن الماضي ، بل محاورة ومناغضة له . إن سلطة النموذج التي ندعو إلى موقف ضلبي منها هي تلك التي تنتج من الجذور السامة ، لا الجذور المعافاة ، لشجرة المصادر المعرفية . بالتالي ،

فإن الرواية ، وهي تبحث في تاريخ الوجدان العربي عن مصادر للقيم الكبرى تعانقها وتعبّر عنها ، مدعوة للاختيار المضعي بين هذين النوعين من الجذور . هنا تنبثق سلطة النموذج . في المقام الأول ، ليس هذا الاختيار متاحاً للرؤيا الخداثيّة . والرواية بوصفها محاولة للتعبير عن هوية ثقافية مؤسسة على القيم الكبرى ، لا تمتلك النموذج ، ولا تمتلك حرية التعامل معه . إن دعوة خالدة سعيد إلى أن يمتلك الإنسان موروثه ، بدل أن يمتلكه هذا الموروث ، دعوة خطيرة الأهمية . إننا مرة أخرى أمام السؤال العظيم للسيد المسيح : هل خلق الإنسان لأجل السبت - أم السبت لأجل الإنسان ؟ الجواب هو ، مع الأسف ، أن الإنسان (وعقله الواعي والباطن ، وتجربته وشعوره) مخلوق لأجل السبت ، لأجل النموذج . ونحن مع كمال أبو ديب على طول الخط عندما يتذمر من « اللغة المكدسة المشوشة بالسلطة . . . يتقلها تاريخ الأيديولوجيات التي سيطرت على تاريخ الثقافة . » . فمن هذا المنظور وعلى مستوى التعبير التكويني ، يغدو النموذج حملاً كالجبال وطوطياً ديدانياً يشيع الجمود والتخلف ، وتغدو لغته لغة الإحالات الثقافية الكاذبة التي تقول أشياء كاذبة .

إن اختيار النموذج ويلورثه سياقان تاريخيان أشرفت عليها سلطة مستمرة ، وليسا مجرد سلطة راهنة . وهما يتكونان دائماً على حساب النسيج الحية في الثقافة القومية . إن آلية هذا الاختيار والبلورة ميسورة التناول ، ويمكن لنا ببساطة أن نرجعها إلى مجهود السلطة السياسية والطبقية في مطلقها لتثبيت كيائها وترسيخه عبر تثبيت النموذج كمطلق وترسيخه . والنموذج هو المطلق الطوطمي الذي يدور حول السلطة ويظل يدور ، وليس التاريخ الذي يفتح على آفاق حضارية جديدة تكون بالضرورة بعيدة عن طوطمية السلطة . في التاريخ عموماً تتم إزاحة التاريخي ، بقوة السلطة السياسية والطبقية ، وتحذير النموذج . وهكذا يغدو كل نموذج ثقافي ، بهذا المعنى نموذجاً سلطوياً ، وتغدو الجذور التي تستنبتها السلطة جذوراً سامية ، ومن ثم يتم قمع وإلغاء كل ما هو مختلف عن النموذج .

كل ثقافة تشكو من طواطمها . لكن النموذج الطوطمي العربي يسبب الآماً ، وليس مجرد شكاوى . فالطوطم إنما يعني انتفاء الاختلاف ، إلغاء الرأي

الأخر . إن حرق العلماء والكتب ليس أسوأ ما يمكن أن نستعيده من ذكريات . حتى ابن خلدون - الذي شاء حسن حفظه أن يكتب في عصر ضعف نسبي للسلطة السياسية ، تم تشويه وتحريفه في العصر الحديث ، امثالاً لطلقية الطوطم .

ولعل أخطر ما في الأمر هو تلك الأطر المعرفية التي تصنعها اللغة من مطلقات النموذج . بادئ ذي بدء ، ليست اللغة نفسها قابلة للنقاش . إنها لغة طوطم السلطة . بل هي بحد ذاتها طوطم . إن انتفاضات المطلق فيها ، والأبدى ، والمثالي ، ما زالت تخفق في عقلنا المذعور منها . وما زالت أنماطها الذهنية العليا تجعل من السيارة ناقة ، والبارودة سيفاً ، والقصيدة خيمة ، والحاسوب إجازة عقلية . إنها لغة غير قابلة للنقاش .

يخبرنا عبد القاهر الجرجاني ، وغيره أيضاً ، كيف أن حالة العقل والتعبير قد صارت أسوأ مما وصل إليه كلاسيكيو القرن الثامن عشر الأوروبيون . لقد رأى هؤلاء أن شعراء اليونان وروما . الذين جاوزوا أولاً في الزمن فظفروا بجميع المعاني العظيمة ولم يتركوا لمن جاء بعدهم شيئاً يلتقط سوى التنويع والتشذيب ، هؤلاء كان لهم نموذجهم الخالد أيضاً لكنهم استطاعوا مع ذلك السماح لأنفسهم بشيء من الحرية وربما السخرية أحياناً . لكننا ، وقد ألبسنا النموذج سلطة جعلته خارج قدرنا البشري ، لم يبق لنا مجال للحركة إلا مع الشكل . نحن لا نستطيع أن نبتكر المعاني ، فهي موجودة باستقلال تام عنا ، وموجودة كطواطم لغوية لا فسخة لديها للرأي الآخر . إن جهد التعبير هو إذن في الانصراف إلى تجديد الشكل . أو ليس حقاً لنا أن نعلن أن سلطة النموذج العربي قد ابتكرت الشكلانية قبل ألف عام من ظهورها في أوروبا ؟ .

ليس هذا كل شيء . إن لغة النموذج ، التي تحدد لك كل شيء ، من طريقة شرب الماء إلى طريقة الإحساس بالكون ، قد استولدت تابواتها المعروفة . فعبارة قمع مستمرة (القتل والحرق وإفناء الكتب) صار الخوض في مسائل الجنس والدين والسياسة مرادفاً للخوض في مستنقع الموت . وفي العصر الراهن تم إلقاء القبض على التراث الذي نجا بنفسه من سلطة النموذج ، فقيَّب في سجون المتاحف .

لقد كان مأمولاً، وخاصة منذ بدأت النهضة العربية في القرن الماضي، أن تتم استعادة الإنسان والتاريخ، أحدهما إلى الآخر. وحققاً فقد وصل هذا الأمل ذروته أو أوسط القرن العشرين، عندما تراءى أن سلطة النموذج لن تصمد أمام ضربات الرؤيا التكوينية الجديدة.

لكن السلطة هي السلطة، في كل زمان ومكان. ونحن هنا نشير إلى نسق لغوي للحكم، سواء منه ما صنعتته الطبقة المتوسطة - وهو السائد حالياً - أو ما صنعتته الجماعات العرقية. هذا النسق كان سريعاً سرعة قياسية في الإطاحة بجمع أنساق الحدائق وإحلال المعاصرة بدلاً منها. وقد نشأت عن هذا النشاط فترينات ثقافية تثبت الاستهلاكية والمتعة، وتعمم - وهذا هو الأخطر - نموذج ثقافة بديلة مبتذلة.

إنك لتحسّ بالاحترام رغم كل شيء، أو على الأقل بالرهبة، وأنت تسمع الطوطم القديم، لكن هذا لا يتسقى لك وأنت تسمع لغة الطوطم المعاصرة. لقد انتهى هارون الرشيد. كتعبير، هي لغة واحدة. كدلالة، ثمة فرق كبير. إن لغة الطوطم المعاصر لم تكتسب بعد تلك الحالة المعدنية التي ترد عنها السخرية أو الاحتقار أو الغضب. ومع ذلك فهي مصرة على انتحال مطلق خاص بها وتعويجه باللغة والعصا على سطح العقول المندحشة المندعرة. إنها لغة غير قابلة للخطأ، وبالتالي غير قابلة للنقاش وللرأي الآخر. وهي تمتلك شحنة هائلة من غازات الأمل والتقدم - سرعان ما تتجسد في العبارة الطنانة الفصيحة البليغة. إنها تتكلم عن موجودات وكيونات لا توجد ولا تكون إلا داخلها، وتلحّ عليك في ذلك حتى لتجعلك تحسب الهزيمة نصراً، والتردي صعوداً، والجوع فضيلة، والاستيهام أملاً، والصورة أمثلة، والتهبة استقلالاً، والشتيمة نضالاً، والدلل مجداً، والانصياع حرية، والكلمة جسداً، واللغة حياة. إنها لغة ساطعة، وثوقية، تستعمل لونين فحسب: الأسود والأبيض، تحتضر الواقع وتلغيه بمثلها البلاغية، ثم تعيد توهيمه ليلائم ادعاءاتها.

خارج هذه اللغة الأفريقية، في الزوايا التي يجب على الرواية أن تقصدها قبل غيرها، وبعداً عن طوطمة اللغة المعاصرة، نلتقي بالتعبية الاقتصادية

والسياسية، بالهدر والتبديد، بأنساق جديدة للفقر والاستغلال والمجاعة، بانبيارات متباعدة لخطط الدولة، بإحلال الدولة كبديل للمجتمع - وأيضاً بإحلال ثقافة إعلامية كبديل لثقافة الحداثة .

إن للثقافة الإعلامية البديلة وظيفة بيّنة وخطيرة . إنها تمجّد تماماً وضع سلطة الطبقة المتوسطة التي صادرت لغة الحداثة وأحالتها إلى رواسم وجواهر وشعارات . إنها ليست الثقافة السائدة ، ثقافة النموذج . وبالتالي فهي تنفس عن نفسها صفة الجمود واللاتاريخية . وهي لا تستطيع أن تكون الثقافة المضادة ، ثقافة الرد الحداثي على الاستلاب والتكلس ، وتمنع غيرها من أن يكون كذلك . وإن أساليب هذا المنع تجعل من السلطة المعاصرة استمراراً للسلطة القديمة التي انتقت النموذج وأبدته كنسق ثقافي وحيد .

إن سلطة الثقافة البديلة تستمد هوة إضافية من سلطة ثقافية رديفة ينشئها ناشرو الطبقة المتوسطة الذين اغتربوا عنها دون أن يفرجوا منها . إن هؤلاء ليسوا ظاهراً أعجوبة ، إذ لم يعرف عن الطبقة المتوسطة أنها انسجمت يوماً أو تألفت شرائحها . إن معظم الذين قادوا تجربة التعبير الروائي بعد نجيب محفوظ معارضون للسلطة المعاصرة ، لكنهم يلتقون معها في المحصلات والنتائج . لقد كان جل ما أنتجوه انقلاباً لفظوياً يشبه انقلاب السلطة السياسية اللفظي في تشرنقه وآليته ، وفراراً بالتجربة الفنية إلى ميدان التجريب المفقود لذاته ، كما هو الحال بالنسبة للحكم وتجريب القطاع العام في الميدان السياسي الاقتصادي . وكما يقول محمد بركة ، فقد تخلّت الثقافة الحديثة عن « نسخ الحداثة الأولى المسكونة بالنقد والرفض وتجديد اللغة والأشكال . لتتجه على نحو متزايد ، وفي مجالها الجهازي ، إلى هوس التغيير من أجل التغيير . » . إنها بعبارة أخرى لم تستطع أن تكون جدلية للقطيعة تخلف توترات عميقة مبدعة في التعبير الروائي ، وإنما « تحولت إلى دينامية للخطط ومراكمة الأفكار والمذاهب والمناهج التي أفرزتها الثقافة الغربية » فتطابقت بذلك مع لغة السلطة المعاصرة التي غطت فقط على التخلف الحقيقي ، وعلى خديعة التنمية ، بتلال من البلاغيات الميكانيكية للحداثة ومن كلماتها السرية السحرية .

إن عبارات مثل « تداخل الأزمنة » أو « اللحظات المقطعة » أو « تزامن الأحداث » أو « الخطوط المتكسرة التي لا تتقابل ولا تتلاقى » أو « تباين اللغات في النص » تفضي إلى حالة تنويه للقارئ ، أو أنها توحي له بجديد من نوع ما ، وفي النهاية يكشف أنه ما زال حيث هو ، سوى أن استيهاماً ما قد انقشع . والنتيجة هي استبدال الواقع ، وأحياناً إلغاؤه ، ببدائل فنية ، بدلاً من تقديمه عبر المعادل الروائي . إن قيمة هذه الانجازات الفنية الباهرة لا تكتمل إلا إذا تمكن خطابها من تنوير الوعي أو المشاركة في إنشاء وعي جديد ، أو في إنشاء تغيير مطلوب في الذات والعالم . وبالإضافة إلى ذلك فإن تلك الإنجازات غالباً ما تبدو مقصودة بذاتها ولذاتها ، أو مقصودة لتفادي المباشرة في التعبير عن الواقع على الطريقة البلاغية . إن على الرواية أن تخرج من هذه الميكانيكية وتكون شيئاً يسميه أدونيس « منشوراً سريعاً » متخلصاً مما يسميه عبد الله العروي « الشكلائية التلفيقية » .

بوسعنا أن نلمس كيف يلتقي هنا النسق الطغموي السياسي والنسق الانخراطي الثقافي في تكوين سلطة تمارس سيطرة إحباطية إفشالية على التعبير الروائي الحدائي . إن الأزمة أساساً أزمة مضمونية : جيل حديث ضد جيل معاصر قديم . وقد عبرت الأزمة عن نفسها فنياً بمثابة عبرت عن نفسها سياسياً : اعتقال المضمون وإطلاق الشكل . إن جيل الطبقة المتوسطة الذي أخفق على جميع الصعد الحياتية ، أخفق أيضاً على الصعيد الفني . ومثلما استعاضت أنظمتها الحكم التي شكلتها الطبقة الجديدة عن التحضر والانبعث بأشكال ساطعة بالغة الاتقان ، مضمونها قمع المضمون ، استعاضت مثقفو هذه الطبقة عن الحدائث بشكلائية بالغة الاتقان ، مضمونها الاستغناء عن كل مضمون . إنها تدعو إلى : تعددية المعاني في النص وفي البيان السياسي ، انعدام الشكل في النص والمجتمع ، فتح النص والانفتاح السلاطي ، انعدام أية بنية للمجتمع والاقتصاد والتربية وأيضاً للإنتاج الأدبي ، تعددية الأجناس الأدبية في النص الواحد وتعددية الهياكل السلطوية في الدولة الواحدة . والشكلائية الجديدة تمارس ضد معارضيتها إلغاء مماثلاً للإلغاء الذي تمارسه السلطة السياسية ضد معارضيتها . إن قراءة ماركسية لنص روائي (قد لا تكون بالضرورة هي

القراءة المثل (، أو الحديث عن أطروحات فكرية في النص ، وأحياناً مجرد الإشارة إلى كلمة مضمون ، تثير بين الشكلايين الجلد ردود فعل غامضة تماماً لردود فعل السلطة على الممارسات نفسها في الميدان السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي .

غير أننا يجب أن لا نحمل المسؤولية كاملة لمتقني مرحلة الانهيارات هذه . بمعنى آخر ، إذا كان عصر يكمله ينهار في العوالم الأرضية الثلاثة ، فلن يكون بوسع هؤلاء المتقنين العزل إيقاف الإنهيار . إن مسؤوليتهم لا تنبثق عن النوايا ، بل عن انفلاش الرؤيا . إن الأمر المأساوي حقاً هو أن انهيار الحدانة في العالم الأول ، منذ بداية النصف الثاني للقرن العشرين ، قد وصل أيضاً إلى العالم الثالث ، الذي لا يستطيع حتى الآن أن ينجو من سلطة الثقافة حتى ولو كانت سلبية أو مدمرة .

في هذا الجزء العربي من العالم ، اعتقد أننا سعداء بالثقافة . لكننا لسنا سعداء تماماً . فمن ناحية ، ولأن ضغط السلطتين المحليتين يمنعنا من حمل همومنا المشروعة والتعبير عنها ، نضطر - لأن الروائي لا بد وأن يحمل همّاً - إلى حمل هموم أوروبا ، وبصورة خاصة هموم فرنسا : من العبث إلى اللامعقول ، إلى الوجودية ، إلى التشيؤ ، إلى البنيوية . غير أننا في الوقت نفسه ننسى أو نجهل أن بوسع الذين يشكون من فائض الحرية أن يحملوا هموماً كذلك ، لأن بنيتهم الثقافية والتراثية الشديدة التماسك تسمح بمثل هذه الافرازات ، لكننا ونحن نشكو من غياب الحرية ، ومن تداعيات البنى ، لا نستطيع ذلك .

من ناحية أخرى ، يمكن أن نلاحظ بوضوح الانعدام الكلي للتكافؤ في عملية الثقافة . حقيقة الأمر هي أن الثقافة عملية استتساخ يتم للنموذج الغربي فيها أن يمارس سلطة شبه مطلقة على العقل العربي ، فمن نجا برؤياه نجا - وهذا هو النادر - ومن وقع على إحدى زوايا الرؤية الأوروبية مكث هناك - وهذا هو الغالب .

ليس غريباً إذن أن يكون مآل الثقافة اغتراباً عن الذات والبيئة الوطنيتين ، وخاصة في فن كالرواية لا جذور محلية له . وليس غريباً أن يكون هذا المآل تقمصاً للهموم وللأشكال التعبيرية الأوروبية . وأن هذا التقمص ليأخذ

أمداء شبه مأساوية إذ ينعدم التركيز والتوكيد على ما هو مشترك وعالمي في التجربة المتنوعة للإنسان، ويكتفي جيل كامل بالصياح مع بطل سارتر: « الجحيم هو الآخرون » ، حينما كان الفرد عندنا في أمس الحاجة الإنسانية إلى الآخرين . وإن هذا التقمص ليأخذ أمداء شبه مأساوية إذ يخفق في أن يعين الاجهيزات المتابعة التي وقعت في الحركة الحدائية الأوربية منذ الحرب العالمية الأولى حتى الآن ، والتي يمكن إحالتها إلى سبين :

إنها أولاً ، لم تتمكن من إنشاء ثقافة بديلة للثقافة السائدة التي قامت ضدها ، والتي حملتها طبقة أنزلت بالبشرية حرين عالميتين ، وإنما تفوقعت ضمن عالم باطني يعتمد الانسحاب من الواقع باسم تقديس الفردية ، واحتقرت كل ما هو جماعي وسياسي ومباشر ، وتركت الاشكاليات الإنسانية الأساسية للكتاب التقليديين الذين اكتفوا بوصفها وملامتها .

وهي ثانياً ، سرعان ما طوّقت بالجهد العقائدي السلطوي للطبقات الرأسالية الحاكمة التي رأت فيها ، ويحق ، ناقوساً يقرع بخطورة ، فتصدت لاختداد جذوتها التحريرية الأصيلة ، ونجحت في ذلك .

وبالتالي فقد فشل رواد الرواية الحديثة في وضع مفاهيم جديدة للرواية باعتبارها استيعاباً للإنسان في الحياة والتاريخ تحمل محل ما هدموه من مفاهيم . كانت حركة رافضة ، وقد توقفت عند عبارة أوسكار وايلد أن الحياة تقلد الفن ورأت فيها الحقيقة كلها فغفلت عن أن الفن بدوره تعبير عن الحياة .

بعبارة أخرى ، حدث الانقسام بين متبعي الشكل ومتبعي المضمون رغم المحاولات المبذولة للوصول إلى وحدة عضوية بينها . وربما كان هذا الانقسام نتيجة لكون ردة الفعل الثقافية في العالم الرأسمالي على مذهب متصلب الشرايين كالواقعية الاشتراكية متسمة بكل مظاهر العصاب التي انتصفت بهول ردة الفعل السياسية إزاء الشيوعية (مكارثي ، وسياسة حافة الحرب التي اتبعها دالاس مثلاً) . وبدلاً من أن يطوّر أو يبدع المثقفون الغربيون مفهوماً متكاملًا ، أو رؤيا ، كلية أملة ، للإنسان في الحياة والتاريخ أعادوه إلى الثنائيات الضدية المطلقة (الخير والشر بشكل خاص) ، فنسفوا بذلك الأساس الهيجلي العظيم

لثقافة الحدائثة ، أو قَدَموه في صورة شيء مثل الطاولة أو الجدار ، وصنعوا حوله رواية جديدة . وما دام الإنسان شيئاً فإن تجاربه بلا شك ليست شيئاً . إنه منفصل عن وسطه الحي .

إن ما يخرج من أوروبا باسم الحدائثة يصل إلينا كشكل ويبقى عندنا في إطار المعاصرة . إن بوسع الناقد الأوروبي مثلاً ، أن يبحث في النص عما شاء من تراكيب ، وأن يعمل فيه ما شاء تحليلًا وتفكيكاً ، فهذا النص ينتمي إلى عالم متواسح وثقافة متماسكة ، إلى شيفرات ثقافية عريقة معترف بها ، مما يمكن أن يحتمل إليه الناقد في العملية التقييمية ، لكن استنساخ الممارسة الإبداعية ، ومن ثم النقدية ، في منطقة ثقافية كالعالم العربي تشكو من الضحك والانحلال والتشرد ، قد أفضى إلى إلغاء ثلاثة من أربعة محاور تراها ذات أهمية جوهرية في التعبير الروائي . لقد ألغى الأطروحات ، والمؤلف ، والقارئ ، واستبقى النص كبنية لغوية . إن معظم الروائيين المعاصرين ، وهم يتعاطون الحدائثة على هذا النحو الأوروبي ينقطعون عن رؤية الواقع والتفاعل معه ، ويحتضنون بذلك كقيمة حدائثة أو حضارية . إنهم يتركون التجربة ، بالمنظور البلاغي ، ويسعون وراء حرفة تقنية توصلهم إلى التعددية في الصوت ومستوى الدلالة ، ولكن إلى انقطاع التواصل .

إن تغيير اللغة والأشكال وممارسة التفكيك والقطعية لن يتمكننا من إنجاز ثورة حدائثة دوغما رؤية تتعامل مع الواقع في زمن محدد ومكان محدد ومن منظور محدد .

بكلمة أخرى ، إننا ننشد تعبيراً « حدائثياً » يعي ذاته وتاريخه ويلتزم بهذا الوعي فلا يتعلب داخل عالم ذاتي مسردب . لقد قيل إنه ينذر ألا توجد أخطاء في أية رواية لبلازك . لكن لبلازك يظل في تقديرنا هو الأعظم لأنه لم يخطيء عندما جعل همه الإنسان . إننا نرى في الرواية طموحاً متعيناً لأن تستخدم لغتها وتنجز دورها الثقافي عبر التفاعل الضدي مع السلطات الكابحة الثلاث ؛ وإن المحاور الأربعة التي أشير إليها قبل قليل : النص ، الأطروحات ، المؤلف ، القارئ ، قد تكون الدمايك الأمثل في الموقف الراهن للانطلاق برواية فاعلة في تكوين الهوية الثقافية الجديدة . وسيكون أول ما يوسع الرواية أن تنجزه هو

تثبيت الشكل عبر تثبيت الرؤية . إن المضمون الجديد هو الذي يجب أن يفرض الشكل الجديد وليس التجريب الحدائي .

المهم أساساً وانطلاقاً هو تلك الاحداثيات التي نرى منها الأركان التي نقف فيها . وسيكون بوسع الرواية أيضاً أن تنجز رؤية بات حضورها في التعبير الروائي لا غنى عنه ولا مناصاً . إنها شيء يمكن أن نسميه مؤقتاً : الرواية الجماعية . إن أوروبا الحداثة هي أوروبا الفردية ، أوروبا الفرد والفردانية . والرواية التي تعلمناها من باريس وموسكو ولندن هي رواية أفراد بالدرجة الأولى . هذه الفردانية في تصورنا أوصلت الإنسان الذي يعتقها إلى أزمته الحضارية الراهنة : الاغتراب ، التشيؤ ، قصور اللغة ، وغيرها مما لا يشكل في الحقيقة محوراً لبحثنا . إن رواية الأفراد في منطقتنا الثقافية العربية ذات شأن مختلف . لقد تعلمناها فتعلمنا معها معانيات وإشكاليات ساهمت بما تمتلكه من سلطة ثقافية في إحباط نهوضنا الحدائي الذي عبر عنه نجيب محفوظ وجيله . إن جزءاً من تفاعلنا الضدي إذن مع سلطة المثاقفة الضاغطة يأتي من البحث عن رواية ذات تعبير مختلف . وإن رواية الأفراد عندنا تعزز بوعي أو بغير وعي سلطة النموذج بما هي سلطة المطلق الفردي في أشكاله الميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية . إن التجارب الراهنة للتاريخ والعيش في هذه المنطقة تجارب جماعية . ثمة شعب يقتل من أرضه . ثمة شعب يمزق ويحرق . ثمة شعب ينكر عليه اسمه وهويته . ثمة غياب مأساوي لحقوق الإنسان . ثمة جماهير تعدّ بعشرات الملايين تعيش بلا ضمانة ولا أمن ، ولا يسمح لها بأن تنجز شكل مجتمعتها الحديث . إن الوضع ما زال مثلما وصفه هيجل يوم كتب إن تاريخ الشرق لم يعرف في الشعب الواحد سوى شخص حر واحد ، هو الملك المفرد . من الطبيعي إذن القول إن الفرد لا يستطيع أن يكون فرداً ، لأن الجماعة التي ينتسب إليها لم تستطع أن تكون مجتمعاً . وبهذا المعنى نقول أيضاً أنه قد آن للروائي - وللمثقف عموماً - أن يبحث لنفسه عن مكان ما بين الجماهير . بالاتصال وليس بالانفصال ، سيجسد فرديته ، وذاتيته ، وعلاقاته ، وانتباهه ، وطعم حياته ، وضحكته ، وتاريخه ، وفاعليته في هذا التاريخ .

جان جاك بروشيه

أعترك . لقد كانت مداخلتك مثيرة للاهتمام إلى حد كبير . والان أعطي
الكلمة لفيليب سولرز .
فيليب سولرز

أعتقد أننا إذا شئنا الحديث عن الرواية ، سنكون مجبرين على التكلم عن
فنّ ما . إن هناك كتاباً جميلاً لميلان كونديرا ، صدر العام الفائت في فرنسا ،
يحمل بالتحديد عنوان : « فن الرواية » . ونحن يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك إلى
أي درجة حدث لشخص عاش تجربة « التجميع القسري » في مجتمع من
المجتمعات أن وصل ، بالتدرج ، إلى درجة الإلحاح دون هواة على واقع أن
الفن إنما هو المسألة الأساسية منذ اللحظة التي يجري فيها الحديث عن الأدب .
ولهذا نجد أن واقع إغراق المسألة - مسألة فنية الرواية - في الأفاق التي كانت
ولا تزال دائئاً وأبدأ ، اجتماعية وسياسية واقتصادية ، يتوأكب مع مشيئة مختلف
الأيديولوجيات الكليانية مهما كانت متنوعة ، ويجد منها قبولاً تبعاً للتاريخ الخاص
لكل منها .

قد تبدو المسألة معقدة ، ومع ذلك من السهل جداً أن نلح على واقع أن
الرواية فن ، وأن هذا الأمر هو العارض الأول الذي سنواجهه في أي نقاش
يدور حول الرواية . الرواية فن ، مثلها في هذا مثل الرسم والموسيقى والهندسة
والنحت . ومع هذا فإن الصعوبة تواجهنا حين يبدأ الحديث عن الأدب ، أي
عن الطريقة الكامنة في حسن استخدام الكلمات من أجل الوصول إلى إبداع
أصيل ، دائم الفريدة . هنا نجد من يقول إن هذا غير مشروع ، ويقال الأمر
نفسه أحياناً عن الرسم أو عن الموسيقى ، حيث ثمة من يطلب ، وعلى الدوام ،
صنع فن يستجيب لإرادة الجماعة ، أو الإرادة الاجتماعية ، إرادة الجماهير .
وبالنتيجة تكون لدينا هنا قارة كبرى - ليست فقط ماركسية ، وليست فقط
ثورية ، بل كذلك تكنوقراطية وتقنية تريد - بشكل مطلق - للفن أن يكون
منتجاً ، أن يكون فيضاً عن المجتمع . وهو ما أراه قلباً لمعنى الفن ، سوف
يوصل فرض نفسه على الدوام ، قلباً لمعنى الفن شاملاً .

أعتقد أن الشعر الذي يحمله الروائي ، الكاتب ، هو كلمات جويس المثلثة الرائعة في نهاية « لوحة الفنان » : الصمت ، المنفى ، الدهاء . ولكن لماذا الصمت والمنفى والدهاء ؟ . لأنه - بعد كل شيء - لم يعد ثمة للمجتمع ، منذ قرنين من الزمن على الأقل ، سبب يرغمه على القبول بأي إبداع كان . ويوسعي أن أعطيكم أمثله لا تعد ولا تحصى ، من القرنين التاسع عشر والعشرين ، في الرسم وفي الأدب كما في الرواية ، عن علاقات قوى شديدة العنف بين الفردية الخلاقة وبين ظرفها الاجتماعي أو القومي أو العالمي . والبرهنة في هذا الصدد ستكون بالطبع واضحة ، لا نزاع فيها ، ودقيقة للغاية . وبالتالي ، أعتقد أنه يتعين علينا أن نزيل ، منذ البداية ، سوء التفاهم هذا ؛ إننا نتحدث عن تطور فن عرف هنا وهناك تجارب متباينة ، وكل هذه التجارب على أي حال مثيرة مهما كانت اللغة ، ومهما كان النظام السياسي الذي حدث أحياناً لأحد ما أن يتعد عنه . لناخذ مثلاً على هذا إذا شئتم ، لننتحدث عن روسيا السوفياتية ، وعن ذلك التشرّد الاستثنائي الذي قام على شكل منفى ، على شكل خدعة وصمت فعال ، وأعني تشرّد فلاديمير نابوكوف الذي هو واحد من أكبر أدباء القرن العشرين . لقد رحل نابوكوف عن سان بطرسبرغ ووصل إلى برلين ، ثم حطّ بعد ذلك في فرنسا ، ثم في نيويورك . وقد بدّل لغته ، وتوصّل إلى الكتابة بلغة غير لغته ، وهو أمر إعجازي من قبل كاتب . ولنتذكر أن سيفراً كبيراً مثل « لوليتا » ، الذي سرعان ما صار كتاباً فضائحاً ، رُفِضَ أولاً من قبل كافة الناشرين الأمريكيين ، ثم نشر في فرنسا بالإنكليزية ، وما هو يعتبر اليوم من بين أكبر روايات القرن العشرين . وأنا أيضاً يمكنني - طالما لفظت اسمه - أن أبرهن كيف أن جويس الذي أحدث خرقاً في إيرلندا ، اضطر للمجيء إلى باريس حيث عاش ، ثم انتهى به الأمر إلى ترييست ، ووضع كتاباً سيكون مصيره أن يمنع في الولايات المتحدة ، وكذلك بالطبع في إيرلندا وإنكلترا . كتاباً يعتبر بدوره من بين أكبر آثار القرن العشرين الأدبية . وأنا أعتقد أن بإمكاننا أن نورد أمثلة لا تنتهي تحفل بالأوضاع المأساوية ، وإن كانت مأساويتها تتفاوت حسب الحالات . إنني أعتقد كما قال لي هيكتور بيانشوتي منذ لحظة أن من حظنا أن نعيش في فرنسا ، حيث لا يشكل المنفى بالنسبة إلى

الفرنسي ، بعد ، مسألة رئيسية . بل وإن بإمكاننا هنا أن نستقبل - وثمة في هذا المجال تقليد فرنسي عريق - متفين آتين من كل الأصقاع ، غالباً ما ينشر الواحد منهم بلغته الأصلية في باريس . إن باريس تستأهل في هذه الحقبة بالذات دراسة خاصة تتمحور حولها بوصفها عاصمة لنوع من الجمالية الكوزمولوليتية ، أكثر مما هو حال نيويورك في هذا المجال دون ريب . إذن ، أقول إن الأسئلة التي علينا أن ندنو منها هي : ما هي الإنجازات الكبرى في القرن العشرين ، في اللغة الصينية ، في الروسية ، في الإنكليزية ، في الفرنسية ، وفي العربية (لم لا ؟) ؟ ما هي الإنجازات الروائية الكبرى بوصف الرواية فناً . ليس في إمكاننا أن نغش في الفن . . أليس كذلك ؟ . أتساءل : كم هناك من إبداعات أنجزت في بلدان أخرى ؟ . ما من أحد بإمكانه أن يزعم إغلاق حدوده والانغلاق على أي طائفة من الطوائف . نحن نعلم جيداً أن ثمة تاريخاً للفن من المستحيل الاستغناء عنه . هذا التاريخ اسمه ، في القرن العشرين مثلاً ، بيكاسو . . ولا يستأهل الأمر أن نعود إلى الوراء لنفرض واقعية تشكيلية ، أو أن نجعل من بيكاسو أقل عنفاً . . لأن الأمر ظاهر على هذا النحو . مهما كانت هوية الأنظمة ، هناك موضوعية معينة ، وهناك تاريخ للأشكال أكثر أهمية بكثير من تاريخ المجتمعات وتاريخ الأنظمة السياسية . وهذا ، على أي حال ، ما قاله بطريقة أراها شديدة التأثير ، جوزيف برودسكي الذي فاز بجائزة نوبل في العام المنصرم ، خلال خطابه في ستوكهولم : في العمق ، من المؤكد أن علاقات اللامبالاة ، أو اللاهتيم التي يقيمها الأدب أو الفن مع المجتمع ، يمكن بكل بساطة تفسيرها انطلاقاً من واقع أن للفن أو للرواية أو للرسم أو لأي شيء شئتم ، علاقة باللامتناهي ، بينما نجد أن الأنظمة السياسية والمجتمعات تعبر ، أو تنسخ ، أو تتهاوى . وأنا أعتقد أن هذا هو - في نهاية الأمر - جوهر المسألة . وهو ليس جوهرأ مثالياً بل مادياً ، لأن تاريخ الإنجازات الشكلية ربما كان أكثر ما في المادة البشرية حيوية .

جان جاك بروشيه

أود أن أطلب من إميل حبيبي ، وهو في الوقت نفسه روائي وصحفي ، أي أنه يعيش حقاً على أرضية الواقع اليومي والمباشر ، كما يعيش في أرضية

الواقع الروائي ، أود أن أطلب منه أن يحدّثنا عن الصيغ التي يرى من خلالها مشكلة فن الرواية ، موضوعاً أو غير موضوع ، بالتعارض مع التاريخ المباشر ، مع المعاصرة ولنقل مع الأحداث .

إميل حبيبي

لقد أردت أن أناقش زميلي هاني الراهب . ولكن قبل ذلك أود أن أنبه زملاءنا الفرنسيين والأوربيين إلى نقطة ضعف لدينا ، ولكنها أمر عضوي في حياتنا وفي تراثنا ، وهي أننا نعاني من قمع تاريخي أوروبي . ولذلك كل ما قيل عن دور فرنسا ودور باريس صحيح تاريخياً وربما أستطيع أن أزيد عليه . ولكن المطلوب من الذين أعطاهم التاريخ إمكانية للتطور أكثر منا ، أن يأخذوا هذه النقطة في الحسبان حين تقوم المواجهة الثقافية . نقطة الضعف هذه غير مقتصرة على الثقافة العربية ، ربما هي موجودة بشكل أشد عفواً في الثقافات الأفريقية . وأنا شخصياً أعاني من هذه القضية معاناة يومية . ولقد وصل الأمر بوزير ثقافة إسرائيلي (هو ليس على قيد الحياة الآن) أن قال : لو كان الشعب الفلسطيني موجوداً لترك وراءه أدباً . هو فيما بعد اعتذر عن هذا الجهل ولكنه هو حفزي التحفز المباشر للتفرض لفترة طويلة حتى أعطيه أدباً . واعتقد أنني أعطيته . في هذه النقطة أود أن أنهى رأيي بأنه صحيح نحن في الشرق متأخرون في هذه المضامير ، وعلينا أن نعرف ذلك ومن واجبنا أن نكون مخلصين في معالجة هذا الضعف وأن لا نغفل على أنفسنا في مواجهة مكتسبات الحضارة وفي عصرنا : الحضارة الأوربية . لكن ، في المقابل ، إذا سمح لي أن أستعمل هذا التعبير الذي ربما يكون غير صحيح ، لكن من واجب أصحاب هذه الحضارة الأوربية أن يعترفوا بدور أنظمتهم الموقر الأساسي للتطور الطبيعي في الشرق . أنا موافق كل الموافقة على التنبيه الأساسي القائل إن الأدب والرواية والإنتاج الأدبي فن ؛ وجزء أساسي من هذا الفن هو الأسلوب . وهذا ينقصنا ، ينقص العديد من المنتجين ، العديد من المنتجين عندنا لا يزالون يتعاملون مع هذا الفن كما كان بعض أجدادنا يتعامل مع الموسيقى : لا يعرفون قراءة النوتة وينشئون القطع الموسيقية . ربما كان هذا ممكناً في الماضي ، ولكن هذا غير ممكن الآن . أنا أيضاً موافق على القول إنه يجب الحذر من التعامل مع القضايا الاجتماعية والسياسية كما يجري التعامل مع الخطاب السياسي أو

المقال السياسي . مما لا شك فيه أن في البلاد الاشتراكية ، وخصوصاً في الاتحاد السوفياتي ، ظهرت مواقف أساءت إلى الحرية الفردية الأدبية . أنا شيوعي ، ولكن ولا في يوم من الأيام متعني هذه المواقف من أن أستعمل حريتي الشخصية . أنا غير موافق على ما أسمع من اتهامات ، أو ما فهمت مما أسمع من اتهامات في كلام هاني الراهب تقول إن المؤسسات أو الفكر الماركسي كان معوقاً أيضاً . أنا لم يعوقني ولم أشعر في يوم من الأيام أنه يحد من حريتي الشخصية . القضية الثانية والأخيرة : نحن نجابه بنظرة اعتبرها نظرة استشراقية أوربية تقول إن الشرقيين لا يحسنون سوى الكلام . مع الأسف شعرت أن هذا التفكير الخاطئ تغلغل أيضاً ووصل إلى هذه المنصة بالقول إننا لم ننجز سوى الخطاب القومي . لا أود أن أطيل الكلام . ولكن ما هو مسيء للشرقيين ليس أنهم لا يحسنون الكلام ، بل أنهم ممنوعون عن الكلام . وبالطبع الأنظمة الداخلية تقوم بهذا ومن وراء المستشرقين الأوربيين هو الذي يقوم بهذا . نحن نتمنى أن نخلق الأوضاع التي تعيد حق الكلام للشعوب العربية . منذ وقت طويل ، ولأكثر من مائة عام ، نحن نعيش في عصر الصمت ، المفروض علينا فرضاً . لذلك ، واجب الأدباء هو واجب كبير جداً . ومن غير الممكن أن يُقبل أن يكون القمع مبرداً للصمت . بالعكس ، هو يجب أن يكون حافظاً هل الكلام .

جان جاك بروشيه

أود أن أعرف ما إذا كان ثمة أحد في القاعة يرغب في طرح أسئلة أو في التدخل حول مشكلة الرواية . أو في التعليق على الملاحظات التي أوردتها إميلي حبيبي حول هذا التخلف الذي لا أراني مصدقاً كل التصديق وجوده ، طالما أنني أرى الروايات تترجم ، وهي ذات قيمة كبرى . إذن ، حول هذه المسائل ، وحول قضايا الانتقال إلى النثر ، النثر الروائي الذي هو ظاهرة لعبت دورها في كل الأدب ، ولا تزال تلعب فيها يبدو لي هذا الدور في الأدب العربي . هل ثمة من يريد أن يتدخل من بين الموجودين في القاعة ؟ . أرجو أن يكون التدخل وجيزاً حتى يتمكن أكبر عدد ممكن من التعبير عن رأيه . . .

متدخل من القاعة

أود أن أورد مجرد تعليق بسيط على ما قاله فيليب سولرز . أنا موافق معه على مجمل ما قاله ، لكنني متحفّظ حول نقطة أساسية . لقد أدهشني منك أن تقول إنه حين يكون ثمة إبداع ففي ذوقه يمكن التعرف عليه بصورة مباشرة وأنه مهما كان البلد ، ومهما كانت اللغة اللذان ينتمي إليهما هذا العمل الإبداعي ، سيتم التعرف عليه والاعتراف به على نحو مباشر لأن الفن يفرض نفسه كالبدئية . . . في هذا المجال نعم . إن المثال الذي قدمته لنا في الرسم واضح وبديهي ، قد يمكن مناقشته ، لكن النزاع حوله أقل . مقابل هذا ، بالنسبة للأدب ، من البديهي أن هذا الأخير يمرّ عبر لغة خاصة . لست أفهم تماماً كيف - واعذرني على هذا التعبير - تجد في نفسك الجرأة على قول مثل هذا الكلام وأنت تعرف ، أنت الفرنسي - وأنا فرنسي مثلك - أنه قليل عدد الفرنسيين والأوروبيين بل والأمريكيين الذين بإمكانهم أن يقرأوا لغة لا تنتمي إلى لغات التواصل الكبرى ، بل وحتى هذه اللغات الأخيرة ، إن لم تكن لغتهم . بل وسأذهب بعيداً وأسأل : كم هو عدد الأوروبيين القادرين على أن يقرأوا ، مباشرة ، بالفرنسية كتابات تتوضع في الإطار الفرنسي البحت أو في إطار أوروبي - مركزي ، أو أمريكي - مركزي ؟ . كم عدد هؤلاء الأوروبيين ؟ إنني لأود أن ألتقي بهم وأتعرّف عليهم . . .

جان جاك بروشيه

الحقيقة أن المسألة المطروحة ليست هذه المسألة . لكنني أعتقد أن ندوة مثل هذه تقام تحديداً لكي يتمكن الناس فيها من التلاقي ، ولكي تخفّ الحواجز بين الناس ، إن لم تنهال كلياً . . ومن هنا ضرورة وأهمية أن نلتقي هنا اليوم . أود الآن أن أطلب من هكتور بيانشيوتي ، الذي يعيش في قلب ثقافتين طالما أنه في الأصل والمبتدأ أمريكي لاتيني ، لكنه بات الآن ذا ثقافة فرنسية معتبرة . . . سأطلب إليه أن يحدثنا عن رأيه في مشكلة الرواية هذه .

هكتور بيانشيوتي

أحب أولاً أن ألفت نظر السيد الذي تكلم منذ لحظة ، إلى ملاحظة
تضيف إلى تفكيره . بمعنى أنه إذا اعترفنا بأن الفن ، كالبديهة ، يمكنه أن يفرض
نفسه على عشرة أشخاص ، وأنه رغم الترجمة وصعوبات تمرير الثقافة عبر
الحدود ، يمكن التعرف عليه والاعتراف به . . ويكون بذلك شيء ما قد عبر ،
لأن قراءة الأدب مترجماً إنما هو فعل إيمان . وفي بعض الأحيان تكون المعرفة
المسبقة بأن هذا الأدب مترجم ، سبباً يجعل لهذه النصوص أهمية فريدة . .
ويرى ، كما عبر الشغافية وبطريقة تشبه السحر ، ما كان غير موجود في
الأصل ، ربما .

بالنسبة إلى الرواية ، أود أن أقول بكل بساطة إنها الصنف الأدبي الأكثر
استيعاباً واستقبلاً ، وهي الأكثر تمهيجاً طالما أنها تستوعب كل شيء . وأداة
الرواية هي اللغة . وهذه اللغة يمكن لها أن تكون اللغة المحكية . هنا قد يقوم
البعض بالخلط بينها وبين الصحافة ، لكنها ليست كذلك . إن الروائي ، في
الوقت الذي قد يعتقد فيه هو نفسه بأنه إنما يفوص في أعماق ذاته لكي يخرج
هواجسه ويصفها راوياً ، إنما يكون منكياً في أفضل الحالات على رواية ذاكرة
الآخرين . الكاتب ليس غرفة الصدى دائماً . لكن الروائي ، الروائي الحقيقي
في اعتقادي ، يكون دائماً غرفة صدى . هو يروي ذاكرة الآخرين ، لأن ثمة
دائماً لدى كل إنسان - عند مستوى معين من الحساسية - إن استطعنا أن نفوص
إلى عمق معين لدى كل الناس ، سنرى بأن هناك المخاوف نفسها ، والرغبات
نفسها ، والآلام نفسها ، والسعادة نفسها ، ونفس الفرائيس التي نعلم أنها
الفرائيس المفقودة .

ذات يوم تحدثت إلى كاتب عربي قال لي إنه أتى من قرية صغيرة وأن لغته
هي العربية بالطبع . لكنه كان يكتب بالفرنسية ليحكي أبناء حضارته هذه ،
ليحكي عن تلك الحضارة الصغيرة داخل الحضارة العربية ، ليروي الأخبار
للعالم . . لكي ينظر العالم باحترام إلى حضارته . لأنه لو كتب بالعربية فإن نفس
الناس الذين ينتمون إلى هذه اللغة لن يقرأوا . لهذا يمكنني أن أفهم مشكلات

بعض البلدان . وأنا نفسي أتيت من بلد هربت منه بسبب الدكتاتورية ، لكنني لست لاجئاً سياسياً متقياً . غادرت الأرجنتين أيام بيرون حيث كان لا يزال في وضع الناس أن يهربوا .

إنني أفهم جيداً أن يحاول البعض ربما استخدام الرواية كأداة لتعريض الرسائل . فإذا كان للكاتب موهبة الكتابة فلم لا يمرّ - عبر تمرير الرسائل - الفن أيضاً ؟ . لم لا يمرّ مذاقاً خاصاً للغة وللفكر . حسناً ، أعتقد أن بإمكان الرواية أن تكون أداة . لكن أوروبا السنوات الأخيرة ، وفرنسا خاصة ، هي المسؤولة عن انتشار فهم معين للرواية . بل أقول إن أحد كبار المذنبين في حكاية أن على الرواية أن تكون للجهاير ، وأن تحمل أيديولوجية من الأيديولوجيات ، إنما هو سارتر الذي قال في بعض أجمل صفحاته - من وجهة نظر كتابية - أكبر عدد ممكن من الحقائق ، وكان ذلك في مقدمته لكتابه « ما هو الأدب ؟ » ، حين قال إنه يحق تماماً للشعر ألا يحمل أي معنى ، أو أي رسالة ، وأن يكون كما قال هاهن : « الشعر يكون حيث تبدأ الموسيقى ، وحيث تموت الكلمات » . مقابل هذا رأى سارتر أن على النثر أن يكون نفعياً ، وأن تقتصر وظيفته على نقل الأفكار والرسائل . إلخ . في اعتقادي أن هذا النص كان شديد الخطورة . وما تزال ثمة حتى اليوم سجالات فارغة وخاوية تواصل الانطلاق منه .

الياس خوري

لقد أثرت بالطبع هنا قضايا كثيرة . . لا أريد أن أندخل في معظمها . فأننا هنا لا أمثل الرواية العربية ، ولا الأدب العربي . لذلك سأحاول أن أتكلم عن الرواية كما أفهمها أنا ، وكما أكتبها ، من أجل الوصول إلى تعبير فني . إننا نتساءل لماذا نكتب أو كيف نكتب . . طبعاً ، يمكن هنا أن تطرح ألوف الأجوبة ، لكنني أعتقد أن الجواب الذي قدمه ابن منظور حين أخبرنا كيف بدأ أبو نواس بالكتابة ، ربما كان معبراً جداً . إذ يروي لنا ابن منظور أن أبا نواس ذهب إلى خلف الأحمر يستأذنه في كتابة الشعر . فطلب منه خلف الأحمر أن يحفظ ألف قصيدة . ذهب أبو نواس وحفظ الألف قصيدة ورجع إلى أستاذه وقال : لقد حفظتها ، هل تأذنني بكتابة الشعر ؟ فاجابه : لا ، عليك الآن أن

تنسأها . فقال أبو نواس : هذا أصعب من أن أحفظها . ثم ذهب أبو نواس وغاب فترة وعاد إلى أستاذه وقال : لقد نسيتها . عندها قال له : الآن تستطيع أن تكتب الشعر .

إذن ، نحن نكتب لأننا ننسى ، ننسى الكتابة التي قبلنا ، ونتعارك معها ونغيرها انطلاقاً من المعاش الذي نحياه الآن ؛ نضيف إليها لأننا نعيش تجربة مختلفة . وإذا كنا نريد أن نعبر عن هذه التجربة المختلفة علينا أن نستنبط لهذه التجربة لغة مختلفة وطريقة تعبير مختلفة ، وبالتالي علينا أن ننسى ما كتبه أجدادنا بانتظار أن ينسى أولادنا ما كتبه الآن . مسألة النسيان هذه ترتبط في ذهني بالتصور العربي الكلاسيكي لما هو الشعر . أجل الشعر أكذب كما يقوله ابن طباطبا . الكذب كما استخلمه العرب كان يعني التخيل ، والتخيل حين تستخدم له عبارة الكذب فهذا يعني وضعه في إطار التضاد أو في إطار الموازنة مع الواقع . إذن نحن لا نكتب الواقع لأن الواقع لا يحتاج إلينا كي نكتبه ؛ الواقع يكتب نفسه بأشكاله الواقعية . نحن نكتب ما هو متخيل ، فنلجأ إلى التخيل وإلى الكذب من أجل أن نعبر عما هو داخلنا أي عن تجربتنا الشخصية . وتجربتنا الشخصية لا يمكن أن تكون تجربة إلا إذا كانت تجربة الآخرين . إذن نحن ننسى لغة الأجداد كي نتعلم لغة الآخرين الذين نعيش في وسطهم ولكي نحولها إلى متخيل ؛ بهذا المعنى ، الكتابة الروائية هي استجاء للتخيل ووضعه ضمن سياق يوحى بالحقيقة . ولكن نحن لسنا الذين نكتب الحقيقة ، لأن الحقيقة تستطيع أن تكتب نفسها . ثانياً من الصعب أن أقنع بأن هناك كتابة مهما كانت يمكن أن تكون حقيقية لأن كل كتابة للواقع تخضع لشروط الصراعات الاجتماعية والقوى المختلفة التي تتجاذب أطراف الواقع . بهذا المعنى تجربتنا الأساسية هي تجربة الصراع مع اللغة ، تجربة كيف ندخل المحكي ، كيف ندخل طريقتنا في الكلام الآن إلى لغة تعيش منذ أكثر من ألف سنة ، وتتغير ببطء ، لغة مقدسة مرتبطة بمجموعة من العناصر أهمها أنها مرتبطة بذكرائنا الوهمية عن حضارتنا التي اندثرت ، بأحلامنا الوهمية عن بعث الماضي . ما يعني أنا في الكتابة ليس أن أبعث الماضي ، فالماضي مضى وبعثه كان دائماً حلماً واهياً أو طريقة أو وسيلة بدائية للتعبير عن الحاضر . ما يعني أنا هو أن

أتعارك مع لغة هذا الماضي كي أستنتج لغة جديدة مرتبطة بالمحكي ، ناتجة عن المحكي ؛ أي كي أغبّر هذه اللغة التي تثقل علينا كثيراً . في النهاية أن ننسى ، وأن نجرّب وأن نتخيّل ، وأن نتعارك مع اللغة ، أمور لا يمكن أن تتم إلا إذا كانت الكتابة رحلة . فالكتابة الروائية والكتابة القصصية منذ « ألف ليلة وليلة » كما تعلمون هي رحلة في الخارج وفي الداخل ، هي رحلة إلى الآخرين وإلى الذات في الآن نفسه .

طبعاً ، الخاصية التي تتمتع بها أو العنصر الإيجابي الوحيد ربما من كل هذه الكوارث التي نعيشها في بيروت هي أننا نعيش في مدينة هي التي تقوم بالرحلات . بيروت خلال عشر سنوات انتقلت من مدينة أوروبية إلى مدينة مشرقية ، والآن أصبحت مدينة هندية . فأنت تبقى في مدينتك ، ومدينتك ترحل بك إلى كل مكان . وعندما نسافر نرتاح من الرحلة التي تفرضها علينا هذه المدينة . الكتابة بهذا المعنى ، الكتابة الروائية ، هي رحلة دائمة ، هي اكتشاف دائم ؛ في هذا السياق ، ماذا نفعل بالكتابة ؟ . هل نعبّر عن هويتنا ؟ أنا شخصياً لا أتساءل إذا كانت الرواية ستعبّر عن هويتي القومية ، لأنني إذا أردت أن أعبر عن هويتي القومية أكتفي بأن أعبر بمقال . وسوف يكون أفضل من أن أكتب قصة . ما يعني هو أن أعبر عن تجربتي ، ما يعني هو أن أستنتج شكلاً مرتبطاً بالحاضر ، لا أن أستخدم أشكال الماضي ولا أن أفكر بأشكال المستقبل . الحاضر هو الذي يستجمع في داخله الأزمنة المتعددة ، وهو الذي يصنع من الكتابة رحلة دائمة ويبحث دائماً عن الذات وعن الآخرين .

جان جاك بروشيه

من الواضح أن الماضي لا يتمتع بسمعة طيبة لدى أكثر المتدخلين . لذلك أودّ أن أطلب من ريجين ديفورج ، صاحبة الروايات التي تنفّس في الذكريات وفي الماضي ، أن نتحدثنا عن هذا الماضي .

ريجين ديفورج

لن أتحدث عن هذا الماضي كثيراً . فانا أعتقد أن كل واحد منا يكتب ، إلى حد ما ، كما يمكنه أن يكتب ، أي يكتب انطلاقاً من هويته . وعن هذا الأمر

كنت أتحدث ، قبل ساعة ، مع فيليب سولرز . صحيح أنني لا أزال بحاجة ، بوصفي كاتبة إلى مراجع تتعلق بالماضي . فهذه المراجع تغيدني بعض الشيء كمؤدب لي ، تطمئني ... لكن أقل وأقل .. ومع ذلك لا زلت بحاجة إليها حتى الآن . أنا أفكر بنفس الطريقة التي فهمت أن المتدخل الأخير يفكر بها ، أي أن على الكائن الإنساني أن يكون شاهداً على زمنه . أنا أرى هذا الرأي . لست أملك بعد لا القوة ولا الموهبة التي تعينني على ذلك . لكن زمني يثري . هو الزمن الوحيد الذي أعرفه . ولكني في الوقت نفسه أجده - على الصعيد الروائي بالنسبة لي - شديد اليومية إذن ، صحيح أنني أهرب إلى الماضي ، سواء أكان ماضياً قريباً كزمن الحرب العالمية الثانية ، أو ماضياً أبعد . لكن ثمة أمراً أود أن أقوله ، وهو أنه عبر الرواية التي تبدو لي أنها الفن الأكثر اكتمالاً في المجال الأدبي ، عبر الرواية يصل المرء إلى الاقتراب من فهم العالم الذي يعيش فيه . وذلك ما يسمح لنا بتعبير يكون في الوقت نفسه شديد القرب منا ، وبعيداً عنا . عبر الرواية يمكننا أن نوغل بعيداً في معرفة الآخرين ، وفي معرفة ذاتنا . لأن الرواية تسمح لنا أن نغش . في الرواية لا نكون في الخط الأول حتى ولو كان بالإمكان اكتشافنا عبر السطور : إننا نتقدم مقنعين خلف الشخصيات ، مما يسمح لنا بأن نكون ، بالمدافرة ، قلرين وأبطالاً . وأعتقد أن الرواية تتحمل هذا النوع من اللعب ، لأن الكتابة لعب أيضاً . أنا كنت أبتسم حين تحدث فيليب سولرز عن جويس قائلاً عنه إنه أنجز كتابه في المنفى . أنا أعرف منفين كثيرين ، وليس المنفى هو الذي ينتج فيه المنفيون أفضل أعمالهم .. ففي المنفى يكونون عميقين تماماً وشديدي التعاسة . ونحمد الله أن ثمة أمثلة لامعة في هذا المجال ، كمثال نابوكوف ومثال هيكتور بيانشيوتي الذي من دون أن يكون منفياً ، كان مقتلعاً بعض الشيء ، بعيداً عن مسقط رأسه وعن جذوره . بيد أنني أعتقد أن هذا المنفى الذي يعيشه كالم كبير يمكن أن يعطي أدباً عراقياً ، أدباً ذا مطالب تناصر الوطن المفقود ... وقد يعطي أثراً أدبياً حقيقياً ، غالباً ، ولكن ليس دائماً ، لأنني أعتقد أن الكاتب يكون أكثر أسراً تجاه غياب وطنه العزيز . لذلك لا يمكنه أن يعيش ذلك الفقدان إلا بوصفه غمراً كبيراً .

وأخيراً لكي أجيب عن تساؤل جان جاك بروشيه حول ميل للكتابة عن الماضي أقول إن هذا الميل يوجد لدي هذه اللحظة لأنه يساعدني بعض الشيء . . . ولكن حين سأكون قد كبرت أكثر في المجال الأدبي ، ربما سأتناول أموراً أكثر معاصرة .

جان جاك بروشيه

الآن . . أتمنى على فريدريك ترستان أن يحدثنا بعض الشيء لأن تجربته الروائية الخاصة تنتمي إلى الغرائبي أكثر مما تنتمي إلى أي شكل من أشكال الواقعية حتى ولو أن الغرائبي ما إن يكتب حتى يصبح واقعاً كالواقع نفسه . . أتمنى على ترستان أن يحدثنا عن هذا .
فريدريك ترستان

سأفعل عن طيب خاطر . . لكنني قبل ذلك أودّ لو أعود بعض الشيء إلى ما كان يقوله فيليب سولرز . لقد همّني كلامه كثيراً ، جزئياً لأنني متفق معه فيما يخص فن الرواية . فانا أعتقد أن الرواية ، لأنها فن حقاً وحقيقة ، يمكنها كذلك أن تختار دروب اليومي تماماً كما يمكنها أن تختار دروب السحري والغرائبي ، كما أشرت . . وذلك لأن من حظ الفن قدرته على أن يكون أولاً حرية ، ثم يأتي الفنان ويضيف إلى هذه الحرية قوته الشخصية . أعتقد أن هذا هو الأمر الجوهري . . بيد أنني أود مع هذا أن أورد مثلاً طالما بهري : مثلاً يتعلق بالمدار الغريب الذي اتخذته تلك الحكايات الشفهية التي تمثل ما نسميه « ألف ليلة وليلة » على سبيل المثال . إننا نعلم جيداً أن هذه الحكايات وصلتنا في فرنسا مع المترجم في حقبة معينة . ونعلم كذلك أن هذه الحكايات بشكلها الشفهي كانت ذات أثر كبير على سرفانتس مثلاً وبصورة خاصة على نصوص « الأمثلة الجديدة » . ونعلم أيضاً وأيضاً أن هذا كله قد أثر تأثيراً قوياً ومدهشاً على بولوني كان يكتب لغة فرنسية رائعة ، وكان هذا البولوني يسمى الكونت بوتوسكي ، وهو الذي أعطانا كتاباً أساسياً عنوانه « مخطوطة عثر عليها في سراغوسطة » . ونعلم أن كاتباً يدعى بورخيس جاء وانخرط في هذه السلسلة نفسها . . فأصبح بورخيس الكبير .

أود أن أقول بهذا إننا جميعاً نتحدر تحدرأً شديد الأهمية انطلاقاً من هنا، من تلك الشفهيّة التي ستحوّل عبر الزمن ، وعبر الجغرافيا ، وعبر شخصيات تختلف اختلافاً بيناً عن بعضها البعض (فكروا بسرقاتنس ويورخييس !) ، شخصيات تحمل أفكاراً اجتماعية وسياسية شديدة الاختلاف ، وتعيش رواهن ويوميّات لا تختلف فيما بينها فحسب بل يتناقض أحياناً بعضها مع البعض الآخر . وقد أوصلنا هذا كله إلى هذا الفن الروائي الخاص جداً .. والذي يعني أنا شخصياً ، وتحدث عنه جان جاك بروثييه عبر كلامه عن الغرائبي .

إنني أود أن أتحدث أيضاً عن السحري .. لأن علينا هنا أن نحدّد الفوارق بين المصطلحات .. ويذهب تفكيري ها هنا إلى ذلك الأثر الهام جداً الذي ترجمناه إلى الفرنسية تحت عنوان « كتاب الحيل » . وانظروا كيف نجد هنا تلك الكلمة الأخيرة التي ذكرنا بها سولرز نقلاً عن جويس : الصمت ، المنفى ، المخادعة (الحيلة) .. وذلك تحديداً لأننا نجد أنفسنا هنا أمام حركة أدبية ، فنية ، أساسية . الصمت : صحيح بالنظر إلي أن الروائي هو- في اعتقادي - قبل أي شيء آخر إنسان يلعب على الما - لا - يقال ، أي يلعب على الصمت . وحين كنت أشرّ قبل لحظة إلى الشفهيّة ؛ نعرف جيداً أن أكبر الحكواتية سواء أكانوا حكوّانية عرباً - لأنهم هم ما يمنحنا هنا - أو غير عرب ، يلعبون جيداً على منطقة الما - لا - يقال تلك ، المنطقة المرتبطة بشئٍ بغيٍّ وعمي النص وعلى مستويات عدّة كما نقول اليوم . وهذا الأمر يبدو لي شديد الأهمية . بعد ذلك هناك المنفى ، ليس فقط المنفى السياسي . أنا مثلاً لم يسبق لي أبداً أن كنت منفيّاً سياسياً .. ومع هذا حدث لي ، بشكل أو بآخر ، أن نفيت ولو لأنني عانيت من حرب رهيبة ، ولأنني عشت كثيراً في بلدان أجنبية والتقيت كثيراً من الأشخاص الذي كانوا ، هم ، منفيين ، فشاطرتهم مفاهيم بطريقة من الطرق . وأنا أعتقد ، على أي حال ، أن كل كاتب ، لأنه كاتب ، هو بطبيعته منفي ، لأن الكتابة تنفي في نفس الوقت الذي تدني فيه . إذن ، هناك حركة نفي . وهناك أخيراً المخادعة أو الحيلة ، وهي ما أحب أن أنهي بها حديثي . أنا أعتقد أنه لكون التخيل هو الخداع المطلق ، يكون

التخيل ذلك الكذب الذي يقول حقيقة معينة ، بيد أنه لا يزعم أبداً أنه يملك الحقيقة ، لأنه في الحقيقة يدنو من الواقع من دون أن يطرح نفسه كواقع دوغمائي . وأنا أعتقد أن هذا المعنى هو الذي يعطي للرواية كرامتها . وبهذا المعنى يمكن للرواية أن تكون - أيضاً - تواصلًا أخوياً بين بلدان تفرق بينها اللغة والذهنية . لقد أدهشني دوماً واقع أنه بدلاً من استخدام النظريات الكبرى ، والدوغمات الكبرى ، والأيديولوجيات الكبرى ، يحدث أحياناً لحكاية شديدة البساطة أن توصل إلى فهم أفضل . في بعض الأحيان يقال أن لا شيء يعدل رسمة أو تخطيطاً من أجل تفهيم الأمور . . وأنا أعتقد أن هناك حكايات وقصصاً تعلمنا وتعلم الآخرين أكثر بكثير مما نتعلمه من النظريات الفلسفية
وذلكم ما أسميه بـ « سحر التخيل » و « روعة التخيل » . ونحن معشر الغربيين ، ندين بجزء كبير من هذا السحر للعالم العربي . . ويسعدني كثيراً أن أقول هذا على سبيل اختتام كلامي .

جان جان پروشيه

أشكرك ، وأضيف أنني أدين أيضاً لهذا العالم بجزء أساسي من تربيته الشخصية . أود أن أعلم ما إذا كان ثمة أحد على هذه الطاولة أو في القاعة يمكنه أن يحدثنا بشيء من الاختصار عن مكانة الغرائبي في الأدب العربي المعاصر . هل ثمة مكان للغرائبي ، وبأي شكل يتم التعبير عنه ؟ .

هاني الراهب

أعتقد أن مشاكل وآراء عديدة قد أثرت ويجدر بنا أن نعالجها ، لو سمح رئيس الجلسة من دون أن نعرّج على مسألة الأخيولة أو الفانتازيا . علينا أن نبقي في إطار ما اختلفنا عليه وما اتفقنا عليه قصد استكمالها .

جان جاك پروشيه

حسناً . . . هل هناك من يريد الكلام تفضل .

أسامة خليل

أنا أمثل هنا مجلة « دراسات شرقية » التي تصدر في باريس وأود قبل كل

شيء أن أوجه الشكر إلى المشاركين الأجانب . وأوجه حديثي إلى السيد فيليب سولرز الذي يجيئ إلي أنه - إضافة إلى مزايده - يتقن العربية كذلك ، إذ لست أراه واضعاً ساعات الترجمة الفورية على أذنيه . لماذا ؟ . هل ثمة عائق تقني يمنعه من وضعها ؟ حسناً . أعتقد أن في حالته هذه جواباً على ما قاله هو بنفسه قبل ساعة . لقد قال إن بإمكان الناس أن يتفاهموا رغم اختلاف اللغات . لكنني أعتقد أن الأمر غير ممكن ، وليس فقط بسبب حاجز اللغة والترجمة . هناك معضلة أخرى تقوم في وجه التواصل بين حضارات الرواية . معضلة الحقيقة ، حقيقة الشاعر حتى . أنا أعتقد أن حقيقة الشاعر في حضارتنا تختلف . وأعتقد أن شخصاً فرنسياً قد يعجز عن فهم كثير من الأمور التي تبدلنا حقيقة ، عل طريقتنا فمثلاً ، فيما يخص مشكلة الحب التي أعتقد أنها تم السيد سولرز كما تم السيدة ديغورج ، إن حقيقة مشاعر الحب لدينا يعبر عنها بشكل مختلف . إذا أردتم أقول إن الحب عندنا يعبر عنه ويماش بالكلام ، بالخيلة أكثر بكثير مما يعاش بالمسالك الفيزيائية .

أصوات :

أبدأ ... أبدأ .. هذا ليس صحيحاً .

أسامة خليل

المسالك الفيزيائية تسمى حباً أيضاً .. موافق .. موافق تماماً . لكنني أقول إن عندنا .. حسناً ، سأقول ، مثلاً ، إن الفرنسيين هنا لا يفهمون ولا يتابعون الروايات المترجمة من العربية ، وهو أمر نشتكي منه ؛ ولكن لماذا لا يفهمون ؟ . لأن ثمة الكثير من المعضلات . هناك معضلة الترجمة بالطبع ، ولكن هناك أيضاً معضلة الشاعر التي يعبر عنها في تلك الروايات . حقيقة هذه المشاعر بعيدة عن الحقيقة التي يفهمها الناس هنا . سأضرب مثلاً عني أنا شخصياً لو سمحتم : أنا وصلت إلى فرنسا قبل عشرين عاماً ، ولقد صدمتني يومها الطريقة التي رأيت الفرنسيين يفهمون بها الحب ويتكلمون عنه . وتلك مشكلة هامة بالنظر إلى أن الحب يشكل عنصراً هاماً من عناصر الفن . وأنا

أعتقد أن حقيقة مشاعر الحب مثال على اللا فهم ، وهو طبيعي ، من قبل أناس اعتادوا على فهم الحب بطريقة أخرى .

جان جاك بروشيه

سأطلب الآن من ميشيل شايو أن يدلي لنا بمشاعره تحديداً حول معضلات الرواية هذه .

ميشيل شايو

أنا يربكني بعض الشيء أن أتولى الكلام هنا ، لأنني لا أملك أي يقين يتعلق بالرواية . أتساءل بالأحرى عما إذا كانت معطيات الرواية متوفرة دائماً في كلمة « رواية » . بكلمات أخرى : أتساءل عما إذا كان ما يسمى « رواية » لا يزال دائماً « رواية » ، عما إذا لم تكن الرواية قد صارت في مكان آخر ، عما إذا كان الشعر لا يزال محصوراً في كلمة شعر . . إلخ . إذن ، إذا شئتم ، أنا دائماً مندهش ، خلال السجلات ، إذ أرى أن معطيات المفهوم لا يؤق أبداً على ذكرها . خلال السجلات يخامرنا الانطباع بأن « الرواية » ظلت مضطربة منذ أيد الأبدن لأن تشبه الرواية . نحن نعرف بالطبع ما هي الرواية . أما أنا فإني بت أقل وأقل معرفة لما هي الرواية . . وغالباً ما أقرأ روايات تحمل السمات العامة للرواية أكثر مما تنتمي للروايات .

الأمر الثاني هو أنني إذ أصغي إلى الكلام بالعربية ، هذه اللغة التي لا أعرفها أبداً والتي بإمكانني أن ألتقط موسيقاها من الخارج كمثل واحد يسمع كلاماً يأتي من غرفة مجاورة من دون أن يفهم تماماً ما يقال . أنا لا أفهم ما يقال لأنني أجهل هذه اللغة جهلاً تاماً . لذلك إذ أصغي إلى كلام بالعربية ، أقول لنفسي إنني أكتب بهذه الطريقة ، وإنني حين أكتب بالفرنسية أحاول أن أسمع عربية الفرنسية أو انكليزية الفرنسية أو إسبانية الفرنسية . لست أعني بهذا الكلمات والتعابير نفسها ، بل أعني أنني أتصرف إزاء لغتي وكأني في حقل أعمى من هذه اللغة ، كأني أعمى وأصم عن لغتي الخاصة بشكل يجعلني أقدر على سماعها مجدداً من الداخل وفي العمق عبر الاتصالات لهذا الصوت المزدوج ،

الصوت المترجم والصوت العربي ، وأقول لنفسي : كنت هكذا حين كنت أكتب . ولهذا تحديداً أجد أن موضوع الرواية في العمق لا يعني مطلقاً . أقول لأنني في هذا الفارق بين الترجمة التي أسمعها والصوت الأصلي ، أنصرف بالنسبة إلى لغتي الفرنسية الخاصة على هذا النحو . . لهذا ، عند الصباح وأنا أصغي لمن يتحدث في العمق عن الرواية ، وجدته لا أعرف ما هي الرواية .

أرغب في أن أقول دائماً : ربما ، بلا ريب ، لست أدري ، ربما أن موضوع الرواية ، الروايات التي تحمل هذا الاسم في الغرب ، لا تهمني أبداً . لقد قرأت مرة كتاباً من كتب الأدب العربي أعرفه جيداً هو كتاب « يوميات نائب في الأرياف » لتوفيق الحكيم ، وهو مترجم إلى الفرنسية . وحدث أنني ، من أجل الرواية التي أنكب على كتابتها في هذه الأيام ، مضطراً للقيام بسفرات عديدة إلى مصر ، سفرات ذهنية إلى مصر الفرعونية ، وفي سبيل ذلك أقرأ كثيراً من نصوص المصريين القدماء مترجمة بالطبع . وأمس ، مثلاً ، وقعت على عبارة لمثقف ألماني يقول فيها إننا نعرف الآن كيف نترجم المبروغليفية ، لكننا لا نعرف كيف كانت هذه اللغة تنطق . وهذا النطق للمبروغليفية يلوح لي أنه ساحر بالنسبة إلى كاتب فرنسي . وأقول هذا لأقول لكم ، نهائياً ، أن مداخلة سوف تنتهي ، ولست قادراً على فهم كيف يمكن التناقش حول الرواية ، من دون وضع مفهوم الرواية نفسها على بساط البحث . صحيح أن الرواية كانت في كافة الحقب فناً . ولكن أي فن ؟ . . طالما أن الرواية كانت في كافة الحقب تنزلق خارج الرواية . . . تماماً كما أن الشعر ينزلق خارج الشعر ، والدراسات تنزلق خارج الدراسة ، والمسرح ينزلق خارج المسرح . . إذن ، عماذا كان يجري الحديث عند هذا الصباح ؟ .

بَسَام طَحَان

إننا نستمتع إلى مداخلات في غاية الأهمية ، لكنني أود أن أعود إلى حقيقة هامة أشار إليها السيد خوري . فانا أعتقد أنه حتى الآن ، في كافة دراسات الاستشراقين والمستعربين ، ليس ثمة كتاب تاريخي حول الأشكال الروائية في العالم العربي . . ومن هنا تنطرح مشكلة التخيل أو الأخيولة . والرواية (أو

الحكاية) شكل من أشكال التخيل . ومشكلة العرب كانت ، تحديداً ، مع التخيل ، هذا صحيح . لقد كانت هناك حرية تخيلية في الشعر ، لأن الشعر كان شكلاً تقليدياً ذا خطوة ، بين أشكال التعبير الأدبي عند العرب . ولكن حين ترجم الشعر لم يصل إلى مستوى صنف التعبير الأخرى . لماذا ؟ . لأن التخيل الحقيقي وجد لدى الشعب . . والشعب هو الروائي العربي الحقيقي . الروائي الحقيقي كان الشعب حين صنع « ألف ليلة وليلة » وغيرها من ضروب الأشكال الروائية والمقامة التي هي شكل من أشكال النثر . هنا ، في هذا ، سيعرف الأدب العربي تحديداً في النثر . لكن المؤسف ، وشهادات الروائيين تقول لنا هذا بكل صراحة ، المؤسف أن النظرة إلى هذا التراث كانت نظرة سيئة . . والمؤسف أن الروائيين أنفسهم لم ينهلوا من هذا التراث .

إن ميشيل زيرافا حين رسم تاريخاً للرواية في الغرب أصرّ في المقدمة على أن يقول : أنا لا أتحدث هنا إلا على الشكل الروائي أو الرواية في الغرب ، لكنني أعتقد أن ثمة الكثير مما ينبغي فعله للبرهنة - وأنا هنا أنتهي مع ما قاله آخر المتدخلين ، السيد شايو - متسائلين : أين تقف الرواية يا ترى ؟ . هل يمكن القول إن كل حكايات « ألف ليلة وليلة » تنتمي إلى الحكى الشعبي ؟ وهل التقنية واحدة في كل الحكايات ؟ . أبداً . . . هنا أيضاً يجب ألا نكتفي بتوجيه أنظارنا شطر الغرب . لكن الخطأ خطأ العرب أنفسهم . لقد استفاد الغرب استفادة كبيرة من « ألف ليلة وليلة » . حسناً ، لكي نعود إلى هذه المشكلة تحديداً ، أقول : أجل ، ثمة عندنا أدب غرائبي . . وأورد هنا مثال زكريا تامر . ففي أعمال هذا الكاتب الكثير من الحكايا « الغرائبية » . . لذلك أعتقد أن ثمة تزويراً للقضية حين يجري التساؤل عما إذا كان العرب قد عرفوا الرواية ، ومثل هذا السؤال عما إذا كان العرب قد عرفوا الملحمة . الذي يحصل أنه في كل مرة ثمة نسخ للأسئلة ، ثمة إسقاط على الأدب العربي ، على ثقافة أخرى ، لمعايير أخرى لا تنبع من ذلك الأدب أو من ثقافته . العرب لم يعرفوا الملحمة بمعناها الاغريقي . . لكن ثمة نصوصاً لا تزال بحاجة إلى تعريف . هي نصوص . . فلماذا تسمونها ؟ . إنها ذلك الخليط من النثر والشعر الملحمي . لقد كان بودي أن أتوقف مطولاً عند هذه المسألة ، لكنني مقتنع بأن لدى العرب

روائين جيدين جداً ، وأنهم - وإن بشكل غير واع - استلهموا كل هذا التراث . وأود أن أقول للسيد هاني الراهب إنني حتى في رواياته يمكن أن نرى استغلالاً إيجابياً للتراث ، ولو مثلاً عبر إشارته إلى « تفسير الأحلام » لابن سيرين في واحد من كتبه . لهذا كله أشكرك وأشكر إميل حبيبي الذي في الوقت الذي أثار فيه مشكلة موقف الغرب إزاء العالم العربي قال إن هذا لم يمنع الفرد العربي المثقف من كتابة الرواية . بيد أنني أعتقد أننا نغالي في اتهام الغرب في هذا المجال ، تماماً كما أن الغرب يسيء فهم تراثنا العربي في مجال حديثه عن الرواية .

هكتور بيانشوتي

عفواً يا سيدي . أنا لست أخصائياً ، لكني أعتقد أن التكلم عن كتاب ، عن كتاب تعود أصوله إلى الهند لأن ثمة في « ألف ليلة وليلة » حكايات هندية كثيرة . . . ومع هذا فلنقل إن هذا الكتاب يعتبر أثراً أساسياً في اللغة العربية ، أقول إن التكلم عن هذا الكتاب عبر عزوه إلى شعب بكامله هو عيب ديماغوجي - واعدرني لهذا التعبير - ، لأن الرواة . . أولئك الذين كانوا يأتون ليحكوا . . كانوا مثل كل كاتب ، مثل كل روائي ، كانوا غرفة أصداء . الراوي كان هو صاحب موهبة الكلام ، موهبة الحكيم . صاحب موهبة الأدب الذي هو فن عدم تسمية الأمور بأسمائها الحقيقية بل العثور على الكلمات الصحيحة ، الفن الذي يجعل الناس الذين أحسوا نفس المشاعر وعاشوا نفس التجارب يقولون لأنفسهم : أخيراً . . ها هو يقول كل ما شعرت به . ثم إن « ألف ليلة وليلة » حظي بمساهمة أجنبية . إذ من المعروف أن أحد مترجميه الانكليز ، الكائنن بارتون أولين ، لست أذكر تماماً ، كان هو الذي أطلق عليه اسم « الليالي العربية » ، أو ذاك الذي سباه « ألف ليلة وليلة » أن يقول ألف ليلة وليلة أهم من قول تسعمائة وتسعة وستون ليلة . . وأود أن أقول إن هذا المترجم هو الذي أضاف الليلة السادسة بعد الستة . . أي ، إن لم أكن خطأ ، الليلة التي تروي فيها شهرزاد للسلطان حكاية شهرزاد وهي تروي الحكايات لكي لا تقتل عند مطلع الفجر . . . وهو أمر شديد الغرابة ، يعطي

للكتاب وحدته ويجعله سحريا كما يجعل منه « كتابا للرمال » ..

طاهر بكري

أود أن أثير هاهنا ملاحظتين ، الأولى هي أنني متفق كل الاتفاق مع صديقي بسام طحّان حول ما يتعلق بالأشكال الروائية . إن هناك معضلة في تاريخ الأدب ، حيث من الضروري دائما إعادة كتابة تاريخ الأشكال الأدبية . . لأن العرب لم يعرفوا فقط فنّ المقامة ، بل هم عرفوا أيضاً أشكالاً أخرى : « الرسالة » مثلاً ، كذلك التي كتبها المعري . لقد عرف العرب أشكالاً سردية أخرى تستحق برأيي تعريفاً شكلياً على مستوى الأشكال السردية . واعتقد أن الكاتب المصري جمال النيطاني أثار في الأمس هذه المشكلة على مستوى الظلم الذي أحاق ببعض الشعوب في مجال التاريخ الأدبي

ملاحظتي الثانية تتوجه خاصة إلى فريدريك تريستان ، وتتعلق بمسألة الشفهيّة . فأننا اعتقد أن ثمة سوء فهم ينجّم حالياً على أوروبا ، يقوم في وضع التاريخ الروائي ، أو الشكل الروائي لدى العرب ، في حيز الشفهيّة . لذلك أود أن أعطيكم مثلاً يتعلق بحضور المكتوب في العالم العربي . . ففي زمن لم تكن فيه مكتبة السوربون تملك أكثر من ألف مخطوطة ، كانت مكتبة غرناطة تملك أربعمئة ألف مخطوطة . أما الشفهيّة التي فرضها وضع تاريخي ، وأود أن أقول اجتماعي أو سياسي أو أي شيء تريدون ، التي فرضها تأخر فرض على مستوى التفاوتات ، على مستوى الانشقاق السياسي ، هذه الشفهيّة ثانوية الأهمية . . أما المكتوب ، بكافة أشكاله ، من المقامات إلى النصوص السردية ، حتى النواذر كما عند جمحا ، فهو شديد الحضور في الثقافة العربية . في أيامنا هذه تميز الشفهيّة تلك الشعوب التي لا تملك أبجدية ، التي لا تملك مكتوباً ، وأعني بها بعض المجتمعات الأفريقية . لكن الثقافة العربية كانت حضارة مكتوب . وحده السرد كان مطبوعاً في الأوساط الشعبية بالساعي . وهذا الأمر شديد الأهمية ، بمعنى أن العرب لم يكونوا يكتبون فقط ، بل كانوا يسمعون أيضاً ، مما كان يسمح للسرد بأن يعيش كلية في يوميات الناس . اليوم يسمى هذا حلقات سلسلة . يومها كان الناس يأتون لينصتوا إلى ما كان مكتوباً ، وكانوا يشاركون

في تطويره . لقد قلت هذا لكي أزيل إبهاماً والتباساً غالباً ما أوراها في الدراسات . وإذا كان بعض الروائيين العرب يسعون اليوم للانطباع بالحكاية (وعندهم المثال على هذا في آخر رواية للطاهر بن جلون الذي ينطبع بالشكل الحكواتي أو يحاول) ، فما ذلك إلا لأنه بات من الضروري العودة في رأيي إلى هذه الأشكال السردية للمعثور على السرد .

ملاحظتي الثالثة تتعلق بالنشر هذه المرة . فأنا في فرنسا غالباً ما أعجز عن فهم السبب الذي يجعل هذا النص يعتبر رواية وذلك يعتبر سرداً . غالباً ما تكون أسباب القرار تجارية ، نشرية .. أي خارج فعل الكتابة السردية نفسه .

أمل صفتاح

استطرداً للسؤال الذي طرحه السيد بروشيه ، أود منه لو يقول لنا ، لو يسمح ، ما هو الأدب الذي يسميه غرائبياً ؟ ...

جان جاك بروشيه

أخشى هنا أن نبدأ بالوقوع في مساجلات أدبية لا تنتهي . لنقل باختصار إن الأدب الذي نسميه غرائبياً هو ذلك الذي يحدّد بكونه لا ينتمي إلى الواقعية . بيد أن الميدان هنا شديد الاتساع .

أمل صفتاح

إن الحدود بين الأصناف الأدبية والتخيلية ، كما قال السيد طاهر بكري ، هلامية إلى حد كبير . ولهذا طرحت عليك السؤال : إن ثمة معايير تفرّق بين التخيل والخيال العلمي والغرائبي والسحري والجنّي والتاريخ والسرد والرواية والقصة .. والحق أن رغبتني في إزالة سوء الفهم هي التي جعلتني أطرح عليك السؤال ...

طاهر وطّار

من ناحية أريد أن أجيب على سؤال الأستاذ حول الفانتازية أو العجائية في الرواية العربية المعاصرة ، ومن ناحية ثانية عندي أسئلة سأطرحها .

أنا كواحد من أهل مهنة الرواية ، سبق لي أن اكتشفت عند نجيب محفوظ روايته التي لم تترجم - مع الأسف - إلى الفرنسية « أولاد حارتنا »^١ ، وهي رواية هوجمت من طرف الرجعية المصرية والعربية بصفة عامة ، لأنها لا تطرح فقط قضية البشر ، بل أيضاً قضية الأديان ، قضية محمد وموسى وعيسى وكل الأنبياء في قالب فانتازي عجيب . بعد صدور هذه الرواية يبدو لي أن الفانتازيا انقطعت - وأقول هذا كقارىء - . فأنا لست باحثاً اختصاصياً في هذا المجال - ثم عادت لتظهر في السبعينات في « وقائع حارة الزعفراني » لجمال النيطاني ، كما ظهرت عند إميل حبيبي في كل أعماله تقريباً . . وظهرت عندي أيضاً في روايتي « الحوآت والقصر » المكتوبة في العام 1974 ، أي قبل أن يترجم أي كاتب فانتازي عالمي إلى العربية . أعود إلى نجيب محفوظ لأقول إن « أولاد حارتنا » لو لم يكتبها مؤلف عربي بينه وبين الغرب مشكلة البترول وإحساس المواطن الأوربي أننا نتحكم في طاقته في مصيره ، ومشكلة الصهيونية ، لولا ذلك لكانت « أولاد حارتنا » اعتبرت نموذجاً عالمياً للفانتازية ، وذلك قبل روايات أمريكا اللاتينية . هذا فيما يخص النقطة الأولى .

النقطة الثانية هي عبارة عن سؤال أود توجيهه لزملائنا الروائيين الفرنسيين : إن الإنسان يتوحد الآن مع الزمن ويمسك اللحظة . يصنع الطائرة تطير بسرعة (1500) كيلومتر في الساعة ويقول هذا حمار ، فيما هو يقطع المسافة بين باريس وهافانا . الإنسان يصنع كومبيوتر يحمل عبره في ساعة واحدة معادلات حسابية كان الإنسان يحتاج إلى قرنين حتى يحلها ، ثم يقول : هذا بطيء . . هذا قليل ! ونحن نكتب رواية ، أليس علينا أن نشعر بالتأزم حين نرى قارئنا يقرأ مثلاً (500) صفحة أو (20) صفحة أو مائة صفحة ثم يتساءل : هل يحق للكاتب أن يبقى خارج الزمن ؟ لقد قال واحد من الفلاسفة (لست أدري من هو . . ربما كان أفلاطون أو غيره) : « عندما اخترع الإنسان الكتابة ، فقد الحضارة لأنه خسر ميزة الذاكرة . . ويات يقرأ ما يراه أمام عينيه . . واليوم نحن نجد أنفسنا وقد طرحنا علينا قراءة جديدة : القراءة

١ تمت ترجمة هذه الرواية إلى الفرنسية ونشرها عام 1991 ، منشورات SINDRAD .

الشفهية ، البصرية . هل تراكم تفكرون بهذا .. هل تفكرون بهذا وأنتم خارج تطور الإنسانية بصفة عامة ؟ أسألكم كمستهلكين لما تنتجون . وشكراً .

جان جاك يروشييه

أعتقد في الواقع أنه سؤال جيد هذا الذي طرحه إذ هو يطرح بدوره مسألة الأدب كله . لكنني أعتقد كذلك أن الزمن يطرح علينا لا مشكلة الكمبيوتر فحسب بل مشكلة الساعة التي تدور . وأقترح عليكم رفع هذه الجلسة مع توجيه الشكر لكل الذين شاركوا فيها أو حضروها ، على أمل اللقاء بكم في الجلسات الأخرى من هذه الندوة التي لا حاجة بي للإشارة إلى أهميتها .

* * *

الجلسة الرابعة

مكانة النقد ودوره

رئيس الجلسة : ميشيل دوغي
المحاضرون : جان جاك بروشيه
محمد برادة
محسن جاسم الموسوي

المعقبون : فيليب بوايه
حنان الشيخ
أحمد المديني
طاهر وطار
غالي شكري
جورج طرابيشي

شارك في النقاش
صبري حافظ
بلر الدين عرودي
جواد صيداوي
جبرا ابراهيم جبرا
بهاء طاهر
بسام طحان
طاهر بكري
جميل حتمل
وآخرون من القاعة

جان جاك بروشيه

بدلاً من الحديث عن النقد سأحدث عما أعرفه ، أي عما يحدث في فرنسا . في رأيي أننا نفهم الأمور على نحو أفضل حين نعرف أن ثمة تقدين : نقد مثقف ، ذكي ، مما لا يعني بالطبع أن النقد الآخر ليس ذكياً ومثقفاً ؛ هو نقد يمارسه مثلاً أناس مثل موريس بلانشو ومارت رويبر ، أناس مثلهم يعملون على النصوص بدقة هائلة وانتباه مرهف ، ويشغلون بصورة عامة على نصوص من الماضي . بلانشو يتحدث عن كافكا كما تفعل مارت رويبر التي تتحدث أيضاً عن فلوير أو عن فرويد ، أي عن نصوص كبيرة لا نزاع حولها ، نصوص يمكن العثور فيها على أشياء ، وعبرها يمكن تطوير معرفتنا بالأدب . بيد أن علينا أن نقول إن هذه الأعمال تؤلف تعليقات وإبتكارات نقدية انطلاقاً من آثار كبيرة أكثر مما هي أي شيء آخر . ثم هناك نوع ثان من النقد هو الذي يمارسه الصحفيون ، ويمارس مثلاً في « الماغازين لبتير » . وهو نقد إعلامي يكون مجبراً على متابعة الراهن . إذن ، بالإمكان متابعة الراهن بطريقتين ، طريقة تقوم على نوع من التدوين اليومي للمستجدات مع معلومات مختصرة ، شديدة الراهنية وشديدة الدقة ، لكنها من الناحية الأدبية لا تتوغل بعيداً . وتقوم الطريقة الأخرى عبر مقالات أكثر تطوراً ، وذلك انطلاقاً من اللحظة التي يكون فيها الكتاب أو العمل في طريقه للتشكل أمام عين الناقد الذي يتلقى كل يوم أو كل أسبوع مجمل ما يصدر من كتب . . إذن عبر مثل هذه المقالات تقوم محاولة للشروع في تأمل ووصف يوغل في العمق ، لكنه أبداً لا يصل إلى عمق ما يمارسه أناس مثل مارت رويبر أو رولان بارت أو غيرها . وذلك لأن النقاد الآخرين ملحقون بإلحاح يومي طالما أن ما يطالب به قراء المجلة الأدبية أو القسم الأدبي من أي صحيفة يتوخى معرفة ما يحدث ، ومعرفة ما يصدر ، وهم ملحقون أيضاً ، بفعل وفرة ما يصلهم لأن ثمة كماً هائلاً من الكتب يصدر في فرنسا ، في مجال الأدب الفرنسي كما في مجال الآداب الأجنبية . إذن ، فالنقد المتابع يكون ، إلى حد ما ، بين مقعدين إن جاز لي القول ، لأنه في الوقت نفسه يخضع لإغراء القيام بتأمل نقدي معتمٍ من جهة ، ويمجد نفسه من الجهة الأخرى محاصراً بالراهنية التي يطلب منه متابعتها .

وفي هذا الصدد أودّ ، من ناحية أخرى ، أن أتحدث عن أهمية الأدب
الأجنبي في فرنسا . . . هذه الأهمية التي تزداد أكثر وأكثر . ففي هذا المجال ثمة
تطور ملحوظ جداً . فأننا مثلاً اشغل منذ عشرين عاماً موقع المسؤولية في
« الماغازين ليرير » ، لذلك أجدني ، منذ عشرين عاماً ، منكباً على رصد جزء
كبير مما يصدر كل عام في فرنسا . ومنذ خمسة عشر عاماً مثلاً حاولت أن أكرّس
ملفات في « الماغازين ليرير » لكتاب أجنبي معروفين مثل برتولد بريخت . لكن
ذلك لم يزل نجاحاً كبيراً ، أو لنقل إنه نال نجاحاً نسبياً . أما اليوم فلأننا حين
نصدر عدداً عن آداب أجنبية أو عن كتاب أجنبي ، سواء أكانوا كتاباً عربياً
معاصرين ، أو كتاباً يابانيين أو من أمريكا اللاتينية أو برازيليين أو من بلدان
شمال أوروبا (ماركيز ، ميشيا ، هاندكه) أو كتاباً ألماناً أو من أمريكا ، ننتبه
بسرعة إلى أن جمهورنا يهتم بهذا كله قدر اهتمامه بالأدب الفرنسي البحت . ومن
المؤكد أن لهذا الواقع أسباباً عديدة ، أولها أنه إذا استثنينا بعض الأسماء مثل
روب غرييه أو تورنييه أو غيرهما ، سنجد أن الكاتب الفرنسي الكبير ، الكاتب
الفرنسي ذا القامة الكبيرة بات نادر الوجود إن لم يكن قد اختفى كلياً . نحن لم
نعد في الحقبة التي كانت تعرف كتاباً من أمثال أصحاب حرف الميم الأربعة :
موران ، موروا ، موريك ، مونترلان . هذا في وقت بات فيه كتاب أجنبي
كبار ، وآداب أجنبية متنوعة ، يشيرون اهتمام الجمهور الفرنسي ويفوزون بالمكان
الأول . في هذا المجال أجد أن مشكلة النقد - مشكلتي أنا كناقد - تكمن من
ناحية في المعلومات ، كما في الترغيب ، لأنني أعتقد أن وظيفة النقد هي في الآن
معاً أن يقول بعض الأمور حول الكتب ، وخاصة أن يعطي الناس رغبة في
القراءة . النقد هو من سلالة أولئك الذين يعطون الجمهور رغبة التوغل أبعد
من حدود المقال ، أي رغبة قراءة الكتاب الذي يجري الحديث عنه . ولهذا
يلوح لي من المشبط ، بالنسبة لي كما بالنسبة إلى عدد من زملائي ، أن نكتشف
الموقع الحقيقي للنقد ، ما إن يفرغ القارئ من قراءة المقال ، إذ عند ذلك
لا يشكل اسم الناقد الذي يوقع المقال أية أهمية . . . المهم بالنسبة إليه هو أنه
عند نهاية المقال يتذكر عن أي كتاب كان الحديث يدور ، ثم ، إذا رسمت له
أسباباً تدفعه للقراءة - أن يشتري الكتاب ويقرأه .

بيد أن هذا لا يعني أبداً أنني أقلل من أهمية ودور النقد الآخر ، ذلك النقد المثقف الساحر ، الذي يعطينا الكثير . لكنني انطلاقاً من خبرتي في مجلة شهرية يقوم دورها في أن تخدم كوسيط ، أعرف أن دورنا هو الحث ، والتوغل بعض الشيء في الإنتاج ، وخاصة محاولة التحدث عن نوعيات متعددة من الكتب التي يجري الحديث عنها ، تبعاً للاهتمامات المتنوعة لكل قارئ . . حتى يتمكن كل واحد من أن يعثر على ما يروقه . عملنا يقوم ، إذن ، على الترغيب بالقراءة . وأنا أعتقد أن الكتب لا يمكنها أن تبقى في أي مجتمع معاصر ، إن لم يكن هناك هذا النوع من العمل ، إن لم يكن هناك ذلك النوع من الحث الدائم على القراءة . ولهذا حين يتم إنجاز مقال من المقالات يكون المهم هو تذكر عنوان الكتاب الذي جرى الحديث عنه ، والأسباب التي تدفع لفتح صفحاته ، لا تذكر اسم الناقد الذي وقّع المقال .

حسناً . قد يحدث للناقد أن يكون لديه شيء من التركيز على « الأنا » كما هو الحال بالنسبة إلى الناس أجمعين . وقد تخامره بين الحين والحين رغبة في ممارسة تمرين أسلوبه غالباً ما يتسم بالسلبية ، لأنه من الأسهل كثيراً قول كلام السوء عن كتاب من الكتب ، وقد تؤدي تلك الرغبة إلى كتابة قطع من النثر الجميل . . . وإنها لأمر ، وإغراءات ، قد يتعين على الناقد أن يخضع لها مرة كل خمس سنوات في أحسن الحالات . أما بقية وقته فإن عليه أن يضعه بكل بساطة في خدمة الكتب . وإنني لأعتقد أن تعريفي للنقد الإعلامي ، لنقد الذوق ، لنقد الحث على القراءة ، يفرض على هذا النقد أن يضع نفسه في خدمة الكتاب الذي يتحدث عنه ، وألا يجعل من الكتاب ذريعة تمكنه من لعب حركة اكروباتية في النقد . . . ذلك تقريباً ما شئت أن أقوله هنا على سبيل البداية . .

ميشيل دوخي

شكراً جان جاك بروشيه . وأنا أعتقد أن الحضور سوف يعودون إلى هذه القضايا بعد لحظات . . أما الآن فالكلام للمحاضر الثاني السيد محمد برادة .

محمد برادة

الملاحظات التي أريد أن أقدمها لكم تحمل عنوان : أسئلة الرواية ،

أسئلة النقد ، هل هو حوار مستحيل ؟ . في الحقيقة هي نوع من القراءة لأهم النصوص الروائية في نظري من زاوية معينة . هذه القراءة تنطلق من تصور عام أخصه فيما يلي : إن كل تخيل ينطلق بالضرورة من واقع ، ولكنه ينفصل عنه . ومن ثم فإن أي تخيل لا يعادل أي واقع .

النقطة الثانية هي أن للإنسان كيتونة داخل اللغة أيضاً . واللغة بهذا المعنى وسيلة أساسية لتحقيق الغيرية أو الانفتاح على الآخرين .
النقطة الثالثة هي أن النص يخالف تمامية الكاتب . النص ، بعبارة أبسط ، يتعدى نوايا الكاتب ، ومن ثم لا يمكن أن نفترض تطابقاً بينهما بالمعنى الحرفي .

النقطة الرابعة هي أن في هذه المسيرة للرواية العربية التي يرجعها معظم مؤرخي الرواية إلى مائة سنة ، هناك باستمرار التباس حول مفهوم الأدب ، التباس بدأ منذ بدايات النهضة ، وعندما كان الأدب أيضاً في سياق مرحلة الإحياء ، يراد له أن يكون وسيلة تثقيفية تربوية ، وظل هذا الالتباس قائماً بيننا النصوص ، خاصة في الرواية والقصة ، كانت تحفر أخاديد عميقة في الوجدان ، في اللغة ، في المتخيل . والنقد غالباً ما أهمل هذه المسافة الفاصلة . وبعبارة أبسط ، فإن النقد ظل يتحدث عن الأدب من منطلق إسقاط لتوجهات مذهبية أو فكرية أو فلسفية بدون أن يعي أو ينصت جيداً لما تقوله النصوص . على هذا الأساس إذن حاولت أن أقدم هذه القراءة الشخصية ضمن ثلاث نقاط . النقطة الأولى أسميتها سؤال «الحانة الفارغة LA CASE VIDE» بمعنى إرجاع إلى التظلمات التي قدمها أرسطو عن معظم الأجناس الأدبية وترك حانة لم يحسن فيها ما أسماه LE RECIT - BAS أو المحكي الوضع والتي حملت فيما بعد اسم الرواية كملحمة نثرية ملتصقة بالأشياء اليومية المتبدلة . هذا الميلاد مع وقف التنفيذ للرواية منذ القديم هو الذي أعطاها صبغة الولادة المتجددة . ومن ثم فالرواية شكل مفتوح باستمرار تتعيش من الملحمة ، من الشعر ، من القصص الشعبي ، من الأساطير ، من الميثولوجيا . . إلخ .

والنقطة الثانية هي التي حاولت أن أقدم فيها اللحظات الأساسية في مسار الرواية العربية بمعنى أنني أرى أنني يمكن أن أقدم لحظة أولى من عام 1870 إلى

الأربعينات أسميها مؤقتاً «فترة الانتساب أو التجنس» ، أي كيف تنتمي الرواية كشكل له ملامح جديدة في سياق جديد منذ نهاية القرن التاسع عشر ، كيف تنتمي إلى الرواية كجنس مستقل له وسائله وله رؤيته المتميزة عن بقية الأنجاس . ولأحظت أن من هذه البدايات إلى أن بدأت تظهر نصوص أساسية مثل «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي و«الأجنحة المتكسرة» لجبران ، و«زينب» ثم «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» و«الأيام» و«أديب» . ويخيل إلي أننا كنا دائماً نغفل العمل شبه السري الذي كان يتم على مستوى تطويع اللغة وتحويلها عبر الترجمات المبصرة ، وعبر الصحافة ، وعبر أنواع كثيرة من التفاعلات التي جعلت من هذه النصوص تبدو في الثلاثينات وقد أنجزت تغييراً لغوياً وتحليلياً على جانب كبير من الأهمية . وقد أشرت بالخصوص إلى أن هذا الحفر أو هذا التفسير إذا صح التعبير للبنية التي يراد لها أن تكون بنية متلاحمة في نظر الأيديولوجيا السائدة . هذا الحفر هو الذي تنبّه له بعض الذين كانوا يرفضون التجديد في اللغة . ونجد مثلاً لذلك عند مصطفى صادق الرافعي في معركته مع طه حسين حول البلاغة والكتابة ، وأيضاً فيها كتبه واصفاً كتابة الرواية أو كاتب الرواية بأن هذا الفعل يجب أن يسمى في قانون العقوبات «فجوراً بالكتابة» . إذن ، كان الرافعي كمنتم إلى اتجاه معين في الأدب هو أدب البلاغة ، الأدب المحنط ، واعياً بالدور الخطير الذي كانت تنجزه الكتابات الروائية .

اللحظة الثانية ، منذ الأربعينات ، أسميتها الرومانيسك في مرآة الرواية . وأنا أستعمل هنا الرومانيسك بالمعنى المركب ، المعنى الذي أعطاه له هيجل : انتقال الأشياء والرموز إلى التجسد في المؤسسات . ثم أيضاً بالمعنى الذي يعطيه له رولان بارت أي تراجع المدلول ويزور الدالّ . بهذا المعنى أجد أنه منذ الأربعينات ، منذ نجيب محفوظ بخاصة ، بدأت الرواية العربية رحلة أخرى لمسألة الواقع الذي كان يزداد تعقيداً . وأخذت عناصر الرومانيسك تتشخص في الفئات والتصنيفات الاجتماعية واللغوية ، وأصبحت مجابهة الفرد للمجتمع أكثر حدة في مرحلة تشييد الاستقلال وإعطائه محتوى محدداً يستجيب للتطلعات التي كانت الجماهير تنتظرها . لكن الرواية ، حتى وهي تحاول أن تصور أواليات

المجتمع ، والميكانيزمات العامة المتحركة فيه ، كانت في الحقيقة تقيم مسافة بينها وبين الخطابات الرسمية ، بينها وبين الخطابات الأيديولوجية . وهذا شيء على جانب كبير من الإيجابية .

إذن في هذه المرحلة ، لم تعد الرواية مقتصرة على السيرة الذاتية وعلى بعض اللوحات الرومانسية ، بل قدمت تجسيدا للرومانيسك في وجوده المعقد وفي مستوياته المتداخلة ، ومن ثم فالأعمال الأولى لنجيب محفوظ وحنان مينة وذو النون أيوب وجبرا إبراهيم جبرا وتوفيق يوسف وعواد وسهيل إدريس وغائب طعمة فرمان وليلي بعلبكي وغسان كنفاني وعبد الرحمن الشرقاوي ومطاع صفدي ويوسف إدريس ، تتميز بأنها أغنت النصوص وربطتها برؤيات فكرية فاعلة آنذاك وأقصت بالذات الرؤية الوجودية والرؤية الماركسية . ولكن في نفس الوقت ظلت هذه النصوص ربما أعمق من القراءات الاختزالية النقدية التي سنعود إليها فيما بعد .

هكذا إذن في هذه المرحلة عبر أسئلة الذات وعبر مسالة الآخر بالمعنى الواسع ، وأيضاً من خلال استكشاف علائق الفرد الموضوعية بالمجتمع أخذ الرومانيسك أبعاداً تخيلية جعلت الرواية موضوعاً على مسافة تفصلها عن اندماج متوهم مع الواقع ومع الخطابات التبريرية التي كانت تقدم عن ذلك الواقع .

اللحظة الثالثة أسميها الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة منذ السبعينيات أو قبلها بقليل كأنما فعلاً تعيش الرواية العربية بدون يقين أيديولوجي يحمي ظهرها ، بدون أمل يتخايل أمامها . أي أنها أصبحت رواية تعيش المغامرة لحسابها ، وهذا في رأيي أمر على جانب كبير من الأهمية . ولا يخلو المشهد من مفارقة . لأنه بعد عام 1967 ، بعد ما اصططح على تسميته بنوع من التجاوز بفترة الانهيارات ، أخذت الرواية على غير ما كان متوقعا تنهض وتنشئ طريقها بجذية أكثر وبصوت أعمق لأنها فعلاً أخذت حرية أكبر بعد أن فقد كل شيء وضوحه المزيف ، وانقلبت الأحادية إلى شظايا متعددة ، وغدت الهاوية شبحاً يتهدد الفرد كما يتهدد الجماعة . أخذت الرواية تغامر وسط هذه المتاهة لتنجيب على الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل

والمضمون . أخذت تستنطق الجسد واللاوعي ، المجتمع وبنياته ، التاريخ وحياناته . والأهم أنها في هذه المرة ، منذ السبعينات ، هذا التحول يتم بدون أن يستظل بأدلة متعسفة ، بدون التزام مؤتمل ، يأخذ الأشياء من فوق . وإنما من خلال استعادة الذات ، ذات الروائي . وأنا لا أسمي هذه فردية . استعادة ذات الروائي صوتها المغير من قبل . وأظن أنه لتوضيح هذه الفكرة أولفهم هذه النصوص كما أراها لا بد أن نتذكر المتأخر ، مناخ الخطابات في كل العواصم العربية بدون استثناء التي تمارس نوعاً من الإقصاء للمواطن عبر هذا الكلام الأجوف الكثير ، نجد في هذه النصوص الروائية لغة أخرى ، غير الأمرة ، لغة تسعى إلى نسج نوع من الحميمة مع القارئ قد لا تكون مؤثرة في الآن نفسه ، ولكنها تمهد لأشياء أخرى . وما ألاحظه بالنسبة لهذه الفترة هو أن أسماء الروائيين الذين كتبوا نصوصاً جيدة أكثر مما نتوقع . فمنذ السبعينات لم تعد النصوص الروائية الجديدة مقتصرة على مصر أو الشام أو العراق ، بل أصبحت توجد في كل الأنظار العربية مع تفاوت بطبيعة الحال في الكم وأحياناً في الجودة . ولكن هناك حساسية جديدة تجمع روائيين ، أقصد الذين يخوضون المغامرة لحسابهم بدون أن يكونوا مجرد ترديد لتفكير أيديولوجي مسبق . وفي هذا الإطار لا أميل إلى وضع تقسيمات حاسمة بل أرى أن التداخل بين كتاب من جيل سابق وأجيال لاحقة هو الذي يضع هذه الروايات في مواجهة اللغة الجوفاء ، اللغة الأمرة ، اللغة المرتبطة بتخييل مسطح . ولذلك فانا أذكر بعض الأسماء أو أهمها في نظري . نجد من جديد جبرا إبراهيم جبرا ، ادورا الخراط ، غائب طعمة فرمان ، عبد الرحمن منيف ، غالب هلسا ، أميل حبيبي ، الطيب صالح ، عبد الله العروي ، غادة السمان ، فؤاد التكرلي ، هاني الراهب ، حيدر حيدر إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى محاولات أخرى مثل صنع الله إبراهيم ، جمال الغيطاني ، الطاهر وطار ، الياس خوري ، بهاء طاهر ، محمد زفزاف ، يوسف القعيد ، إبراهيم أصلان ، صبري موسى ، عبد الحكيم قاسم ، حنان الشيخ ، جميل إبراهيم عطية ، عبده جبير ، خليل النعيمي ، مؤنس الرزاز ، سليم بركات . . إلخ . . واللافت في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال

وسائل تعبيرية أخرى . وبذلك نلاحظ المزوجة بين الفانتازيا والأسطورة والمحكيات الموروثة ، وكذلك اللجوء إلى استعارة سرديّة كتب التاريخ والقصص الشعبيّة وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية واستيحاء الرواية النسيبة للورانس داريل ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر .

هذه المرة ، في هذه اللحظة والتي تستمر إلى الآن نجد بالفعل أن هناك تجسّداً قوياً للتحوّل الذي ظهر في مفهوم الأدب لا باعتباره تابعاً لخطاب فكري أيديولوجي مسبق ولكن باعتبار أن الأدب رغم تأثره بالأيديولوجية ، وبالمجتمع فإنه يدخل في حوار صراعي ، في حوار مساءلة مع الخطابات الأخرى . بطبيعة الحال هناك بعض التعميم لأننا نجد أن هناك فروقاً بين كاتب وآخر من نفس الاتجاه أو مع اختلاف في الصياغة الفنيّة . فإذا قارنا مثلاً بين كاتب فلسطيني يعيش في العراق هو جبرا إبراهيم جبرا في روايته الأخيرة « الغرف الأخرى » وكاتب مصري هو صنع الله إبراهيم في روايته « اللجّة » نجد أنه برغم الاشتراك في الحساسية في الثيمة أو الموضوع الأسامي ، فإن كلّاً منهما ينسج مناخاً كافكاوياً يشخص الواقع السديمي العبيّ ويحيل على غرائبه ولكن بتقنيّة مختلفة ورؤية مختلفة أيضاً . « اللجّة » لها إيقاع ساخر فنتاستيكي بينما « الغرف الأخرى » تتوشع بوشاح الخرافة الرمزية ذات النكهة الشعرية .

النقطة الثالثة في هذا العرض أسميتها النقد والرواية : حوار ملتبس . لا أحاول أن أؤرخ لنقد الرواية العربية فيها وإنما أريد أن أشير إلى أن هذه العلاقة الملتبسة بين أسئلة النقد وأسئلة الرواية حالت دون إنتاج تصور معرفي مشترك يجعل من عطاءات الرواية ، وهي عطاءات تصل إلينا عبر منعرجات ويطرق ملتوية ، جزءاً أساسياً في التصرّو إلى جانب الفهم أو الإدراك المنبني على المفاهيم وعلى التحليلات المجرّدة . وأشارت إلى أن النقد في البداية كان مرتبطاً بمدرسة الاحياء ، وفي فترة أخرى ارتبط بتوجهات مذهبية ، وخاصة الوجودية أو الواقعية الاشتراكية ، وعلى أهمية هذين النقيدين فإن الكثير مما قالته النصوص الروائية والذي كان الكاتب يوعي أو بدون وعي يتعدى السياق والنطاق

ويضيف أشياء كثيرة . ثم في المرحلة الراهنة فإن النقد العربي ، لعدة عوامل من أهمها محاولة إضفاء العلمية على النقد عبر تدريسه في الجامعات ومن خلال التفاعل مع المناهج الحديثة : البنيوية ، والتحليل النفسي ، وسوسولوجيا الأدب ، والسميائيات ، كأنما أعطى الأسبقية للنموذج والتحليل وكثيراً ما يغلق الأسئلة الجوهرية للنصوص الروائية . لكن مع ذلك ، يتخيل إلى أن الحوار بين النقد والرواية ، هذه الرواية الجديدة ، يبلو ملتسماً . خاصة وأن الروائيين العرب لا يتوفرون على كتابات نظرية تسند استراتيجيتهم وتوضح أهدافهم النظرية . كل ما توافروا عليه هو استجابات أو مداخلات في بعض اللقاءات . وأحاول أن أرجع سبب هذا الالتباس ، سبب هذا الحوار المعاق إلى حد ما بين الرواية والنقد ، إلى الالتباس العام الذي يطبع الساحة الثقافية العربية من عام 1967 خاصة نتيجة لانحياز كثير من الأجوبة الجاهزة . فأدى ذلك إلى انبهام وتقهقر تجاه الأسئلة الأساسية وفي طليعتها سؤال الحداثة المتعلق بأولوية تفكيك البنيات الاجتماعية والسياسية والفكرية ذات الخلفية اللاهوتية ، وهي بنيات ترفض الصيرورة وتريد أن تحتمي بميثولوجيا الثبات الاونطولوجي . وهذا ما يجعل تلك البنيات قادرة على الالتفاف على منجزات الثقافة المتنوّرة . والأدب المراهن على حرية الإنسان وإبداعيته اللامتناهية . ولذلك أنا أجد أن سؤال الرواية هو سؤال الثقافة العربية الآن بامتياز : الرواية بوصفها أداة معرفة ، وأداة تفكيك للغة الأحادية . مثل هذا التفكيك ، لكي يكون فاعلاً ، لا يكفي أن تسطره الخطابات الأيديولوجية والتحليلات المفهومية ، لأن هذه البنية المضادة للحداثة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ والمخيّلة العربيين . الرواية ، إلى جانب أشكال تعبيرية أخرى ، مهياة في نظري لإعادة تثمين المتخيّل واستثماره في مجال الحلم وحسب الحياة وتحرير الدينوي من أخرويات المقدّس . وواضح أن الرواية التي أتحدث عنها هي التي لا يعتمد كتابها على استراتيجية النجاح السريع . في هذا المستوى ، يتخيل إلى أن الرواية العربية تلتقي بالرواية العالمية ، لأنها تصل عبر مسيرتها القصيرة إلى سؤال البدايات ، سؤال « الحانة الفارغة » الذي يجعل من الرواية مستقبلاً باستمرار ، يحكم عليها بأن تنسى ماضيها لتوجد من خلال نصوص تخلخل الأجوبة المكرّسة

واللغات المحنطة وتشدّ الروائين إلى خانة السرد المتبدل ولكن المنبثق من صلب الحياة .

ميشيل دوغي

شكراً للسيد برادة . الآن تقوم قواعد اللعبة على قيام المعقّين بإيراد عدد من التعليقات المعدّة سلفاً . وفي هذا الصدد سأدعوهم واحداً واحداً للإدلاء بتعقيّهم باختصار . ويعد ذلك سيعطي المجال لنقاش أكثر عمومية . إذن أعطي الكلمة للأول على القائمة السيد فيليب بوايه .

فيليب بوايه

أعتقد أنني سأتناول عنصرين . فهناك أولاً ما قاله السيد محمد برادة حول النقد النظري كما أسماه بشكل بدا معه وكأنه يشتكي من وجوده بعض الشيء . وصحيح أن لهذا النقد خطاطره . وهناك التصنيف الذي أورده جان جاك بروشيه حول فئتين من النقاد . وأنا أعتقد أن بإمكاننا أن نشير إلى ثلاث فئات بالأحرى . الاثنان اللذان أشار إليهما صحيحان ، ولكن بالنسبة إلى الفئة الأولى يُخيّل لي أن ثمة تقسيماً ثانوياً لا يقل أهمية . أنا لن أعود هنا إلى النقد الصحافي الذي توسّع في الحديث عنه وأشار إلى ضوابطه وقواعده الإعلامية وإلى مهمته في ترغيب الجمهور بالقراءة ، بل سأتناول النقد الآخر . لقد أورد بروشيه اسمي بلاتشو ومارت روبر فيا يتعلق بالنقد الأكثر تعمقاً . أعتقد أن ثمة نمطين من النقد يختلفان عن بعضهما البعض تماماً . هناك أولاً ذلك النقد الذي يستند بطريقة منتظمة إلى عدد من الحقول النظرية ، وسأدعوه أنا ، من دون أن تحمل تسميتي له أية رنة شتائمية ، « النقد الجامعي » ، وغايته المحددة هي إنتاج نصّ أو خطاب يكون قادراً على نقل معرفة معينة . . وذلكم هو على أي حال الدور الذي يلعبه مدرّس الأدب حين يمارس النقد الأدبي . وبالتيجة يكون من الطبيعي أن يتم اللجوء في هذا الميدان إلى مجموعات ، وإلى اسنادات ومراجع نظرية ، بنوية الاتجاه ، أو تسير في طريق التحليل النفسي . الخ .

بيد أن هناك ميداناً ثالثاً للنقد أودّ أن أقول بشأنه بعض الكلام ، ولو أنني

سأعود إليه فيما بعد ، وهو ميدان يبدو لي مهماً وفي إطاره أضح بلانشو ، هذا الميدان هو ميدان نقد الكاتب . أي أنه من نتائج الكاتب الذي من بعد أن يكون قد قام بجولة في عمل أثر أدبي ، يبدأ دائماً على أي حال في تعلّم القراءة قبل أن يكتب ، كما يبدأ بالعثور على لذة في القراءة قبل أن يعثر على لذة في الكتابة . إن هناك عدداً كبيراً من الكتاب تبدو هذه الظاهرة لديهم ظاهرة كلاسيكية وخاصة في مجرى تطويرهم لعملهم الروائي ، حيث نراهم غالباً ما يعودون إلى قراءاتهم وتستبدّ بهم رغبة الحديث عنها . في هذا الصدد يرد إلى ذهني اسم ميشيل بوتور الذي خاض هذا النوع من النقد على الرغم من كونه أستاذاً . . إنه هو أيضاً يخوض في نقد الكاتب .

هذا النوع من النقد ، أولاً ، هو أدب خالص . ويُجِلّ إلي أن هذه هي الملاحظة الأولى التي يمكن إيرادها هنا : ملاحظة تقول إن كتابات بوتور وبلانشو النقدية هي قبل أي شيء آخر كتابات تنتمي إلى بوتور وبلانشو . وهو أمر يُرى على الفور . هذا بينما نلاحظ أن النقد الجامعي ، ومهما كان موهوباً - وسأستعير هنا ما قاله بروشيه عن النقد الصحافي - ، لا يكون فيه توقيع الكاتب مهماً . إنه نقد تشكّل من أجل نقل معرفة معينة . . لذلك لا يهم التوقيع كثيراً في نهاية المطاف . أما بالنسبة إلى نقد الكاتب ، فإن التوقيع أساسي ، على الأقل بالنسبة لذاك الذي يكتب . . فالكاتب هنا يفوض في نفس الإشكالية التي يفوض فيها حين يكتب نصوص التخيل . بمعنى أن علاقة النقد بالتوقيع هنا مسألة في غاية الأهمية . . وربما كان بإمكاننا أن نخوض فيها هنا .

المسألة الثانية التي تبدو لي جوهرية في ميدان نقد الكاتب هي أنه ، على خلاف ما هو عليه الأمر بالنسبة للنقد الجامعي الذي يرتبط بالمعرفة المنقولة ، حتى حين يحدث له أن يستند إلى الحقول النظرية فإنه يخوض في تلك الحقول انطلاقاً من علاقة اللذة ، تماماً مثلما هو الحال بالنسبة للكاتب حين يكتب نصوصاً تخيلية . وبالنسبة لنراه غير مدين لقارّته بأي كشف حساب . وهو ، في إطار علاقة اللذة هذه باللغة ، سيسعى إلى تطوير بعض الخطابات . وهنا ، لكي أستعمل صيغة مبسّطة ، سأقول إن الكاتب الذي يسعى للكتابة انطلاقاً

من قراءاته ، ما الذي يفعله في نهاية المطاف ؟ . إنه يسعى لرفع الأتواب التحتية للغة لكي يرى ما الذي يوجد تحتها . بمعنى أن هناك علاقة شبيهة جلية ، هناك علاقة لذّة ومتعة ، وإن هذا ما سيحاول الكاتب أن يوصله ، وهذا ما يجعلنا نقرأ كتابات الكاتب النقدية بطريقة مغايرة تماماً للطريقة التي نقرأ بها نصوصاً أخرى قد يمكن لما أن تكون شديدة الأهمية على أية حال ، وقد يمكنها أن تساعدنا على فهم الأعمال الأدبية ، مثل النصوص التي يكتبها جينيت أو تودوروف ، وهي في جملة الأمر أكثر استناداً إلى معرفة ظاهرة وقابلة للتوصيل . إذن ، يخامرني الاعتقاد بأننا هنا إزاء طبيعتين نقديتين مختلفتين إلى حد كبير . وهذا ما يقودني إلى ملاحظة أخيرة تجمع هاتين السمتين معاً ، النقد الجامعي ونقد الكاتب . إن ما يميّز هذين عن النقد الصحافي هو أنه منذ اللحظة التي يمارس فيها نقد أكثر تطوراً ، يكون الناقد مجبراً ، في لحظة من اللحظات ، على ربط العنصر الذي يرصده (الفصل السردى ، الشخصية ، الموقف ، المشهد ، أو أي شيء تشاؤون) بمجموع أكثر اتساعاً هو ، أولاً ، الكتاب نفسه ، لكنه قد يكون أيضاً مجمل مؤلفات الكاتب ... الخ .

وهذا هو السبب - كما أشار جان جاك بروشيه - الذي يجعل غالباً ممارسي هذا النمط من النقد ، يسعون للاشتغال على كتاب الماضي ، أي على كتاب تتوافر مجمل أعمالهم ، بحيث يمكن للناقد أن يضع الأمور في علاقة بعضها مع البعض الآخر . وأعني بهذا - وسأستعير هنا عبارة شديدة الجمال عثرت عليها لدى نابوكوف الذي كان يقول إننا لا نستطيع أن نقرأ كتاباً أدبياً ، نحن نعيد فقط قراءة هذا الكتاب - أننا في هذا الحقل النقدي لا يسعنا الحديث عن كتاب ما إلا انطلاقاً من إعادات قراءة تسمح بوضع كل عنصر في علاقة مع شمولية المجموع . والأدب هو هذا . الأدب يوجد لأن هذه العلاقات موجودة ، إن لم يكن في القراءة الأولى ، ففي القراءات الأخرى . ولهذا السبب لا يمكن للصحافيين ، في نهاية الأمر ، أن يفعلوا أي شيء آخر غير القراءة الأولى ، حيث يلخصون القصة ويقولون غالباً : هذا جيد أو هذا غير جيد . ليس بإمكانهم أن يفعلوا أكثر من هذا . إذ انطلاقاً من إعادة القراءة فقط إنما تبدأ

بالمثل إمكانية وضع الأمور في علاقة بعضها مع البعض الآخر ، ومخضر ،
بالتالي ، النقد الأكثر تطوراً .

حنان الشيخ

لا أحكي شعوري لأني متفائلة ، فللقند معلوم والمتخصصون به . وأنا
مجرد كاتبة روائية . لكني أريد أن أضيف ملاحظاتي عن النقد لأنه هو الجسر بين
الكاتب والقارئ . هو امرأة يتأمل بها الكاتب ويتعرف من خلالها على الضعف
والقوة في كتابه . طبعاً يتوقف هذا على جدية النقد وعلى قابلية الكاتب على
تحمل السلبيات والتعلم منها في أعماله القادمة . بنظري أن النقاد الجديون
فلائل ، يكادون لا يؤثرون على النقد ؛ أكاديميون يكبّون على دراساتهم للأدب
ونقده بكل إمعان وبطء ، فينشرون دراساتهم الجدية والجيّدة في كتب ونشرات
أدبية ليست في متناول القارئ العادي اليومي . فالتقاد الآخرون معظمهم من
الصحافيين الذين يهتمون بالكتابة عن كل شيء بما فيه الرواية . لذلك فهم
انطباعيون في نقدهم . والنقد ليس إعطاء القارئ فكرة عما تقوله هذه الرواية
أو ذاك الكتاب فقط ، بل إلقاء الضوء على ما يحدث من تيارات ثقافية وأدبية .
إذ أن الرواية هي صوت للكلام غير المنطوق ، ضمن صفحاتها الخارجة عن
الزمان والمكان ، فهي تعطي العقل حرية التنقل بين الماضي والحاضر وغالباً
ما تثيره المستقبل ، إذ هي التي تنشر بكل صدق الضوء على وجه مجتمع
ما وإضاءة مكونات قلبه . الكتابة الإبداعية هي في جوهرها نقد للواقع . لأنها
مرآته الأولى . فالرواية مثلاً لا تكتفي بتقديم عرض أو تصور للمجتمع بل
تقترب منه نقدياً ، أي تقدمه من زواياها هي ، وعندما لا تجد جواباً في النقد
الأدبي للنقد الذاتي يقدمه العمل الإبداعي نشعر وكأن المجتمع لا يقدم أجوبة
على نقدنا ، فنقطع الدائرة بدلاً من أن تتكامل . الكاتب ناقد يحتاج إلى ناقد .
وشكراً .

أحمد المديني

سأحاول أن أجعل تدخلتي أو تعقيبي ملتصقاً بجائين : الجانب الأول

الذي يعني ويعنيكم مباشرة ، هو التعقيب على مداخلة قيلت هنا . والجانب الثاني هو الجانب العام للنقد والذي نستطيع أن نتحدث عنه الساعات الطوال . ولكن سأحاول ما أمكن أن أجعل الجانبين معاً يلتقيان حول محور واحد . وهذا المحور هو مشكلة وإشكالية النقد العربي الحديث والمعاصر . ويمكن إلى حد ما ، باتخاذ العرض الذي قدّمه الأستاذ محمد برادة مظهراً لهذا المشكل وإشكالية نقدنا . بعبارة أخرى ، إن هذا العرض الذي يأخذ العنوان : « أسئلة الرواية ، أسئلة النقد : حوار مستحيل ؟ » يحتاج إلى أن تُطرح عليه أسئلة ثانية . السؤال الأول هو : ما موضوع هذه الأسئلة ؟ . والسؤال الثاني : ما موضوع نقد هذا النقد ؟ . أما الحوار فبالفعل هو مستحيل ، ولكن استحالته ليست بالمفهوم أو بالمعنى الذي استمعنا إليه في نهاية العرض ولكن بمفهوم آخر سأطرق إليه . ربما كنت محظوظاً ببعض الشيء لأنني متوفر على العرض بأكمله^(١) . وهذا العرض يقول صاحب البحث إن دراسته للرواية أي لأسئلتها وأجوبتها لا تفرص على التقيّد بالتتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية ، وإنما يقول الأستاذ محمد برادة : أحاول أن أقدم تصوري من خلال قراءاتي وتقييماتي . واضح تماماً أن هنالك رفضاً لأية كرونولوجية ولأي « لانسونية » . جيد . ولكن التقييم الذي استمعنا إليه منقطع تماماً عن المرجعية الأساسية التي انطلق منها الأستاذ محمد برادة وهي مرجعية بارتية ، أي تعود إلى منتصف الستينات ، وبصفة خاصة لكتاب رولان بارت « النقد والحقيقة » . ومن الطريف تماماً أن محمد برادة ورولان بارت الذي يرّد على ريمون بيكار يتواجدان معاً في نصّ واحد ، أي أن محمد برادة هو رولان بارت وريمون بيكار في آن واحد . لا عجب في هذا فإن هذا جزء من إشكالية النقد العربي المعاصر ، على أساس أنه نقد مصالح تربّي في أحضان ثقافة قديمة ويتطلع إلى ثقافة جديدة . لكن مشكلة نقدنا هي أن ماضي النقد الغربي هو مستقبل النقد العربي . في هذه الحالة ، هذا التصنيف الزمني (الكرونولوجي) للرواية العربية باعتبارها تنتمي إلى ثلاث لحظات ، ثلاث حقب - أي هنالك تحقيب وليست هنالك لحظات تجنس وانتساب للرومانيسك / الكينونة / المتكلمة - هذا التحقيب المقدم بطريقة وصفية خاضع لنسق معياري ، وهذا النسق المعياري هو الذي يرفضه الناقد نفسه . وهو نسق يسمح

• انظر النص الكامل لمداخلة محمد برادة في الملحق الأول لهذه الجلسة الرابعة

له بطبيعة الحال أن يوزع أوسمة هنا وهناك ولا يقرأ النص . طبعاً إنه يقرأه ، لكن بطريقة التصنيف وبطريقة المعيارية ، في حين أن رولان بارت في « النقد والحقيقة » وفي « عناصر السميولوجيا » و « حول راسين » يقدم مرجعية ، وإني أرى هذه المرجعية في خلال مجموع من الأفكار وأستطيع أن نعود إليها إذا احتاج الأمر إلى ذلك ، فهي موجودة ومتوفرة ، وهذا شيء جميل . لكن كما قلت إن هنالك هذه التناقضات أو هذه العناصر التي تسبب الالتباس وتقود إلى إشكالية لنقدها المعاصر . ما الذي يبقى مطلوباً في الواقع ؟ . المطلوب بالفعل هو طرح الأسئلة الجوهرية على النصوص . وهذه الأسئلة الجوهرية يصعب علي أن أحدها طبعاً باعتبار أنني شخصياً أوجد في نقطة تقاطع بين نصين : بين نص أزعِم أنه إبداعِي أكتبه ، وبين ممارستي النقدية التي أزعِم كذلك أنني أمارسها . هذه الأسئلة الجوهرية لا يمكن أن تستبطن إلا بقراءة ، بالفعل ، تستخدم المرجعية السيمية وتستخدم المرجعية البارتية وتتصل أو تتطرح كل مسبقات الأيديولوجية الجاهزة ، وتطرح المعيارية والخفائات ولا تبحث عن ملء خانات فارغة متصورة سلفاً ، لكن تعتبر أن كل نص جديد هو خاتمة يمكن أن تمتلئ بالفهم وبالمعنى وبال دلالة . وأحب أن أختتم هذه الكلمة بأن أقول إن النص الروائي العربي والكاتب الروائي يوجد بالفعل بينه وبين الناقد (أو الناقد المفترض) حوار فعلاً مستحيل ، ليس لأن أسباب الحوار منعقدة ولكن لأن الناقد ، جامعياً كان أو كاتباً أو ناقداً وسطاً أي هجيناً بصريح العبارة ، هذه الارتباكات ، هذا التذبذب لا يساعد بتاتاً على وجود حوار حقيقي . وأقول في النهاية إن النص هو في غنى عن هذا النوع من النقد . إن النص موجود بذاته ، بحركيته ، بديناميته ، بمؤهلاته . والمشكلة هي مشكلة النقد إن استطاع بالفعل أن يلاحق هذا النص خارج الإيقاع الزمني السريع . وشكراً .

الطاهر وطّار

إن كل من هنا ، مثلما قالت الأخت حنان ، مبدع . ولست اختصاصياً في التنظير ولا في البحث الأكاديمي ولكن لي تجربة تمتد على ثلاثين سنة ، علاقة مع النقد - وأحد بين قوسين أنني والحمد لله محظوظ مع كثير من النقاد ، مع أكثر

من تسعين بالمائة منهم - وبالتالي ليس لدي أغراض شخصية مع النقد .
الخلاصة هي أن النقد السائد في عالمنا العربي وعلمنا أيضاً الأوربي المنعكس
علينا ، وأنا أحس بأن الأرض صغيرة جداً الآن ، عبارة عن عبارة تماماً ، وفرنسا
بالنسبة لي هي الطابق الرابع أو الخامس في عمارة صغيرة هي الكرة الأرضية .
لهذا الخلاصة هو أن الطبقة والصراع الطبقي هما اللذان يسودان ويسيطران على
النقد في داخلنا . في بلداننا العربية وسائل الإعلام ، المجلات والتلفزة
والإذاعات ودور النشر وغير ذلك محتكرة بين أيدي العسكر ، وبين أيدي
سندتهم وخدمهم . ومجلاتنا وصحفنا وجرائدنا العربية خارج الوطن العربي مع
الأسف الشديد محكومة من طرف البترول دولار الذي هو أيضاً في يد العسكر في
كثير من الأحيان . المؤسسة الإعلامية الغربية وأنا هنا في هذه القاعة أحس بأنني
غريب جداً لأنني لا أجد المبدعين اليساريين هنا ، ولا أجد النقاد اليساريين
هنا ، أجدهم في موسكو ، في صوفيا ، حتى في الجزائر . ولكن في باريس أجد
نفس المدرسة التي تريد أن تفرض نفسها عليّ في داخل بلدي وهي المدرسة
العدمية . هذه المدرسة التي تكرر كل جهدها لإبعادنا عن آراغون ، لإبعادنا
عن بابلو نيرودا ، لإبعادنا عن غوركي ، لإبعادنا عن جورج أمادو ، لإبعادنا عن
غارسيا ودفعنا إلى ألا نقول أي شيء يمسّ سياسيتنا أو يمسّ حياتنا اليومية .
قرأت العدد الأخير من « الماغازين ليتير » وأسأل الدكتور المحترمة مدام
توميش : هل هي مقتنعة بأن الكتاب العرب الاثني عشر الكبار ، هل هم حقاً
الكتاب الاثنا عشر الذين قدمتهم الماغازين ليتير ؟ . لا نجد هنا مع الأسف
الشديد غير مدعوين ، ليس من ضمنهم حنا مينة ، ليس من ضمنهم جمال
الغيطاني ، من ضمنهم كتاب فقط لأن دور النشر التجارية نشرت لهم . وأنا
أقول هذا الكلام وأكرره . طبعي ، يصدر في فرنسا حوالي خمسين عنوان في
اليوم ، يصدر في مصر حوالي مائة عنوان في اليوم . المجلات محدودة والنقد في
خدمة الاستهلاك اليومي والقارئ غير حرّ أصلاً . قتلوا الشعر الآن . الشعر في
أوروبا الرأسمالية لا يقرأ . قتلوه . أيّ ناشر يقول لك إن الشعر يا أخي لا يربح .
لا أنشر الشعر . قتلوا القصة القصيرة ، وهي الفن الإنساني الجميل والراقي
والمحتاج إلى رعاية . لا نجد ناشرًا حتى في عالمنا العربي اليوم يتحمس لنشر
القصة القصيرة . وهم بصدد قتل الرواية لتستريح المؤسسة السائدة ، الحاكمة ،

الرسائية أو العسكرية ، من ضجيج الإبداع . فيبقى الفيديو ، يبقى التلفزيون ، يبقى البورنو ، وغير ذلك . هذا لا يعني أنني متشائم إلى هذا الحد . أنا أثق في جامعات الدنيا كلها حتى وإن كانت متحيزة . حتى وإن كانت السوربون ترفض أن تدرس في إطار الواقعية الاشتراكية . أنا أثق فيهم لأن هناك عاملاً جامعياً ، عاملاً إنسانياً . تأملوا ! عاملاً مجرداً من أي تجارة إذا صح التعبير ، ولو أنه لا يتخلو من أنه في خدمة المؤسسة الرسائية . شكراً على عدم الأكاديمية وعدم الموضوعية أحياناً في كلمتي وشكراً .

غالي شكري

لقد استمعت باهتمام شديد لكلمة الأستاذ بّراة التي قدم فيها توصيفاً من وجهة نظره لتاريخ أو تطور الرواية العربية . ولكنني كنت أطمح أن يرتبط هذا التوصيف بالجزء الثاني من ورقته وهو الجزء الخاص بالنقد . استأذنه في أن أتعرض ، في خطوط عريضة جداً ، للموضوع نفسه من مدخل آخر . فلإني أعتقد أن هناك ثلاث نقاط يتقاطع عندها النقد مع الرواية في اللغة العربية : النقطة الأولى هي إشكالية العلاقة مع الغرب . فهذه الإشكالية التي تصوغ أحد نواحي ، بل أحد عناصر الرواية العربية ، هي أيضاً إشكالية خاصة بالنقد . والحقيقة أن إشكالية العلاقة مع الغرب (التي بالطبع لن أتعرض لها هنا تفصيلاً) لا تخصّ الرواية ولا تخصّ الأدب وحدهما ، وإنما تخصّ المجتمع العربي بأسره في إحدى مراحل تطوره . وبالتالي فالرواية ليست منفردة هنا وإنما هي جزء من كلّ . ولكن إذا كان الاقتصاد في هذه الإشكالية ينحصر للاحتكاكات الامبريالية كما تعلّمنا ، إلا أنني أظن أن الأدب في ضوء هذه الإشكالية كان نقطة إيجابية بارزة وصياغة للصعود الوطني في الأقطار العربية . أي أنني لست مستعداً لقبول الفكرة شبه الشائعة عند البعض بأن الأدب العربي والرواية من ضمنه قد خضعت لأطروحات مستوردة (هكذا التعبير) قادمة من الغرب . إنني أظن أن لكل لغة عمقيتها الخاصة ، وأن اللغة العربية التي كتبت بها الرواية العربية ، وأتكلم عن الرواية وليس عن التمثيل والتعريب وما إلى ذلك ، الرواية العربية شبه المتكاملة التي كتبت بلغتنا والتي نحت كتبها شخصهم من التربة المحلية وأداروا الحوار أو كتبوا السرد من صميم المناخ

الذي عاشوا فيه ، هذه الرواية أو هذا الأدب لا أستطيع أن أقول عنه بشكل عام ومطلق إنه قد استورد من الغرب . هناك تأثير ، هناك تفاعل ، هذا عنصر واحد من عناصر الشكل الأدبي العربي الحديث . وقد كانت الرواية عنصراً إيجابياً وصاعداً ، ومن ثم فإن روائياً عربياً لا يحتاج إلى تثبيت انتسابه إلى وطنه أو خصوصيته أو حضارته بالعودة إلى الماضي . إنه لا يحتاج لاثبات شرعيته من الماضي وإنما بعمله الأدبي مباشرة هو يثبت هذه الشرعية .

الإشكالية الثانية هي إشكالية التجزئة العربية . هناك سؤال مضمّر في كل ما سمعت حتى الآن من تسجيل لخطوات أو حقب أو لحظات تطور الوعي العربي . هناك سؤال مضمّر ، هو : هل هناك رواية عربية أم هناك روايات متعددة ؟ . في ظني أن هناك رواية عربية من جهة ، وأن هناك روايات قطرية وإقليمية وأحياناً طائفية وعرقية ، من جهة أخرى . وفي ظني كذلك أن الرواية العربية ، أي تلك التي تكتب من أي مكان في الوطن العربي ويقراها القارئ فيشعر أنه ينتمي إليها وأنها تنتمي إليه ، قد وجدت في مرحلة قريبة لعلها فترة الستينات . فإني أظن أن المراحل السابقة كانت مراحل الرواية القطرية : الرواية المصرية ، الرواية العراقية ، الرواية الجزائرية ، لأن الطبقة الاجتماعية والتشكيل الاجتماعي الذي تطورت من داخله هذه الرواية ، كان تشكلاً إقليمياً وتشكلاً قوطياً . وهذا ليس كلاماً يعادي هذه الرواية وإنما هو مجرد توصيف حتى نحدد الألفاظ والمصطلحات الدقيقة عندما نستخدم تعبير الرواية العربية ، وعندما يأتي الحديث عن ارتباط هذه الإشكالية بالنقد العربي .

الإشكالية الثالثة هي إشكالية التطور الاجتماعي . تاريخنا ليس صدى للتاريخ الأوربي . نشأت البورجوازيات أو أشباه البورجوازيات المنسوخة في أقطارنا العربية على نحو مغاير تماماً لنشأة البورجوازيات القومية الأوربية . ولقد كان لهذه النشأة انعكاساتها الخاصة على البنية الأدبية العربية وفي مقدمتها البنية الروائية . ولذلك فإن التطورات التي حدثت لهذه الرواية لا يجوز أن نسقط عليها ، مباشرة ، التاريخ الأدبي الأوربي ، أو مصطلحات هذا التاريخ .

هذه الإشكاليات الثلاث نجت منها الرواية كإبداع في . الرواية العربية بالفعل حققت إنجازات لا سبيل لنكرانها في كافة المراحل التي عرض لها الأستاذ

برادة : في مرحلة النشأة أو في المرحلة الوسيطة أو في المرحلة الحالية هناك إنجازات حقيقية ، ولا أستطيع ، في تقييم الأعمال البارزة لهذه الرواية ، إلا أن أقول إن هناك رواية حقيقية ، رواية أصيلة ، بينما لا أستطيع أن أقول القول نفسه عن النقد الذي صاحب هذه الرواية . بل أرجو ألا أكون مبالغاً إذا قلت إن التفرقة بين نقد روائي ونقد آخر ليس كذلك (نقد شعري أو نقد للقصة القصيرة) لم يصل بعد إلى درجة من الوضوح في أدبنا العربي الراهن . ذلك أنه خلال مراحل تطور الرواية كان النقد محصوراً ، وربما ما يزال ، بين اتجاهين : الاتجاه الأول هو الاتجاه الانطباعي . طبعاً كلمة الانطباعي هنا لا علاقة لها بالمعنى الفني الدقيق للمذهب الانطباعي في التاريخ الأدبي ، أنا أقصد بها التأثيرية أو هذه التصورات المباشرة التي يتلقاها الذهن عن العمل الأدبي فور قراءته دون أي جهد تحليلي ، وإنما هو جهد وصفي في الأساس . هذا اتجاه ، وهذا الاتجاه يندرج تحت مباشرة عدة اتجاهات ، كان نقول النقد التاريخي عند طه حسين أو نقد البيئة عند أمين الخولي إلى غير ذلك والنقد النفسي عند محمد خليف الله أحمد في مصر ، لم يكن هذا نقداً نفسياً ولا نقداً تاريخياً ولا نقداً بيئياً وإنما نقداً انطباعياً . غاية ما هنالك أن ترصع المقالة ببضعة كلمات نفسية إذا كان المقال نفسياً ، أو تاريخية إذا كان المقال تاريخياً . ولكن في الحقيقة بشكل عام كانت هذه الأعمال أعمالاً انطباعية . هذا اتجاه الآخر كله بمدارسه المختلفة كان تطبيقاً مرناً أو متشدداً للمصطلحات المأخوذة عن النقد الغربي . أزمة النقد الأدبي الراهنة في الوطن العربي هي هذه بالضبط . لقد تحول النقد الانطباعي إلى مرحلة متدنية جداً فأصبح مجرد تعليقات صحفية كما قالت حنان الشيخ ، لا تغني عن الإطلاق ولا تفيد لا القارئ ولا الكاتب وإنما تفيد مكاتب إدارة أعمال ومكاتب علاقات عامة . حقيقة ، هذا النقد الصحفي السريع والمتعجل لا يفيد إلا في هذه المجالات غير الأدبية وغير النقدية . أما النقد الحاد فهو الذي يأخذ في أغلبه مصطلحاته من النقد الغربي ، وليس هذا عيباً في ذاته ولكن العيب هو أن تغيب المحاولات التي تستكشف أغوار التجربة الأدبية العربية في وطنها الأول . النقد الذي يستخلص القوانين الفنية المضمره داخل التجربة الأدبية العربية ذاتها . إننا بحاجة إلى فريق عمل ضخم يضع أمامه

إنتاج مائة عام في الرواية ، في الشعر ، في القصة القصيرة ، ويستخلص القانون العام لمسيرة الحركة الأدبية العربية ، والقوانين النوعية التي يمكن استخلاصها من القصة القصيرة ، من الرواية ، من الشعر ، من الأعمال الأدبية التي تراكمت على مدى مائة عام . وبعد أن نستخلص هذه القوانين المضمرة ، يمكن للنقد العربي المعاصر أن يصل إلى اكتشاف المصطلح الحقيقي الذي لا يصطلم برواية جبرا ابراهيم جبرا ، أو عبد الرحمن منيف ، ولا يصطلم بشعر يكتبه أدونيس أو محمود درويش ، لا يطبق متعسفاً بعض المصطلحات المأخوذة عن سياق مختلف كثيراً عن السياق الطبيعي الأدبي الاجتماعي لأدبنا ، هذه المصطلحات التي يمكن أن نفيدها منها كثيراً . ولكن الأهم أن نبذل كما أبدع الروائيون أنفسهم ، الروائيون العرب أبدعوا أعمالاً عظيمة وباقية وأظن أن تجربتهم هي التي ينبغي أن نقود النقد ، وليس العكس . . . وشكراً لكم .

جورج طرايبي

عن وظيفة النقد ، سأتكلم دقائق خمس ويلغة شبه برقية أيضاً . إذا كانت الرواية واقعاً قائماً بذاته له قوامه الخاص وقوانينه الخاصة ، فإن النقد هو علم هذا الواقع الروائي . تماماً كما في العلوم الإنسانية فإن علم الواقع الروائي أي النقد ، يمكن أن يتوزع إلى عدة اختصاصات . فهناك ما يصحّ بأن يسمى علم اجتماع الرواية ، وما يصحّ بأن يسمى بعلم نفس الرواية ، وعلم تاريخ الرواية ، وعلم اقتصاد الرواية ، وعلم حفریات (أركيولوجيا) الرواية ، وعلم جمال الرواية ، إلخ . ولكن علم الرواية هذه موسوم بسمتين كلتاهما سلبية : فهو علم قاصر وهو علم تابع . علم قاصر أو حتى فاشل بمعنى أن المعرفة فيه منفصلة عن السيرة . فالناقد يعلمك ما الرواية ولكنه لا يستطيع أن يجعل منك روائياً . مثله في ذلك تماماً مثل علم الاقتصاد ، فهو يعلمك ما الغنى و لكنه لا يجعل منك غنياً . ولو كان الناقد يستطيع أن يترجم علمه إلى سيرة لبدأ بنفسه وكتب الرواية بدلاً من أن ينقدها . والنقد ثانياً علم تابع ، بمعنى أن الناقد لا وجود له ولا قوام بدون الروائي . وما دمنا في هذه القاعة وعلى هذه المنصة فلننقل إن الروائي هو المحاضر والناقد هو المعقّب الأبدى . ومن النقاد من يكون دوره أن يكون المعقّب على المعقّب ، وذلك هو دور علم النقد بما هو

كذلك ، أي نقد النقد . وتبعية الناقد للروائي على درجات . فمن النقاد من يكون ظلّاً للروائي ، كلّ دوره أن يردّد على نحو باهت ما قاله الروائي على نحو رائع ، وذلك هو إجمالاً دور الناقد الشارح . ولكن من النقاد أيضاً من يعطي لتبعيته مضموناً أكثر عدوانية ، وأنتم تذكرون ولا شك قصة ذلك المعجوز الأشمط الذي يمتطي في ألف ليلة وليلة كتفي السندباد ولا يعود يفارقه : يأكل ويشرب ويتبول ، إلخ وهو راكب على كتفيه . فمن النقاد من يمتطي الروائي : يأكل ويشرب على كتفيه ويبرز فضلاته أيضاً في فعل تطفّل مطلق ، وأنتم تفهمون أي نقاد أعني . إنه ذلك الذي لا يحمه سوى أن يتخذ الروائي مطية ليقول ما يريد قوله بدون أن يكون ثمة علاقة بين ما يفرزه من أقوال وبين ما قاله الروائي فعلاً . ومن النقاد ثالثاً من يكون أكثر أمانة ولكن أكثر فاعلية أيضاً في تبعيته للروائي وذلك هو الناقد الذي يلعب بعض الدور في إنارة العمل الأدبي . ولكن مثله في ذلك كالقمر في النظام الشمسي : فهو لا ينير إلا بما ينعكس عليه من نور النصّ الروائي . وأخيراً ، وإذا تابعنا هذا التشبيه ، فإن من النقاد من يصل إلى أعلى درجة ممكنة من الاستقلال الذاتي في التبعية عندما يجهز نفسه بدون أن يخرج عن دوره القمري ، يجهز نفسه بمرايا عاكسة قوية وعندئذ يعكس بمزيد من الوعي نحو النصّ الروائي النور المنبثق عنه أصلاً . هذه المرايا العاكسة هي المنهج النقدي عندما تحسن مداورته وعندما يجري تطبيقه بخصوصية وعندما تكون المحصلة الأخيرة لعملية الانعكاس الضوئي المضاعف القوة الكشف عن مضامين قالها الروائي بدون أن يعرف أنه قالها . ولكن ، ومهما أبدع الناقد في مثل هذه الحال فإن مأساة التبعية تظلّ منقوشة في جلده ، ولا أجد ما أمثل به على هذه المأساة سوى أن أختم بالعودة إلى بعض معطيات التحليل النفسي . فأنتم تعلمون ، وهنا أستميحكم أو أستميحكم عنراً عما قد يغدش السامع ، أقول : أنتم تعلمون أن التحليل النفسي انتهى في بعض ما انتهى إليه إلى أن الفن بالنسبة إلى الفنان وهنا الروائي ، هو بديل من نوع شبه سحري عن القضيبي . والحال إن الناقد يعاني هو الآخر من مثل عقدة الخصاء هذه . ولكن مع هذا الفارق وهو أنه لا يستطيع التغلب عليها إلا بالاستعارة ، أي بوساطة ذلك الغيار البديل الذي اصطنعه الروائي لنفسه .

صبري حافظ

أود أن أشير في البداية إلى أن تعقيبي يحاول أيضاً أن يكون تعقيماً مستقى من بعض ما استمعت إليه في الجلسات السابقة . وأرى أن الإشكالية الأساسية التي شهدنا هنا مجموعة من تجلياتها المختلفة ، ناجمة في تصوري ، عن غياب المشروع النظري النقدي الروائي ، عن غياب تاريخ دقيق لأشكال القصّ واستراتيجياتها المختلفة في الثقافة العربية ، عن غياب الدراسة التي تدرس علاقات التناظر بين مختلف تلك الأشكال والاستراتيجيات القصصية المختلفة ، وبين البنى الاجتماعية والتاريخية والأطر الثقافية السائدة بما في ذلك علاقات تلك الأطر الثقافية بالنصوص والثقافات الأخرى . وقد أدّى هذا الغياب في تصوري إلى ما شهدته هذه القاعة على مرّ الجلسات الثلاث الماضية من محاولة الروائيين أنفسهم لطرح أنواع مختلفة من التفسيرات . وهي تفسيرات لا نجد في بعض الأحيان علاقة مباشرة بينها وبين الإنجاز الروائي هؤلاء الروائيين أنفسهم في كثير من الأحوال . وقد كشفت تلك المناقشات أو الطروحات المختلفة التي استمعنا إليها عن ثلاثة أشكال من الأنظمة التصورية المختلفة التي طرحت كلها في شكل « مونولوجي » ودون أن تتخلق آليات أي حوار حقيقي بينها حتى داخل معسكر الرواية العربية نفسه . ناهيك عن الحوار بين الثقافتين كما يبدو من التوجّه الأساسي للندوة . فقد كان هناك تصور تقليدي للرواية ، وهناك تصوّر آخر مغاير أطلق عليه البعض اسم التصور الحدائثي ، وهناك تصوّر ثالث يحاول نوعاً من التوفيق بين التصورين . وأنصوّر أن دور النقد إزاء هذا الوضع الذي شهدنا بعض تجلياته هنا ، دور ينطوي على كثير من المسؤولية ولا بد أن ينطوي على كثير من النقد الذاتي ونقد الممارسة والدور النقدي الذي شهدنا مجموعة من تجلياته في هذه الجلسة . لقد اكتفى النقد العربي لفترة طويلة بدور المتابعة الجزئية لكثير من الأعمال الفنية ، وقد تراوحت هذه المتابعة من المتابعة الصحافية إلى الدراسة النقدية أحياناً ، ولكنها اكتفت بدور المتابعة وتجاوزت عن دورين أساسيين أولهما هو هذا المشروع النظري الذي أشرت إليه ، وثانيهما هو محاولة إعادة فرز وتقييم القيم النقدية السائدة والتصورات النقدية السائدة ، وبالتالي فرز المكانات الأدبية ، والرواية

منها بشكل خاص ، وخلق سلم دينامي ومتحرك من تلك القيم والأولويات . ولا يمكن أن يتأتى هذا بشكل حقيقي إلا إذا ما قمنا بفرز العلاقة بين النقد والإعلام ، ولا بد هنا من تأكيد خصوصية وضع الإعلام العربي في هذا المجال ، حيث أنه إعلام تسيطر فيه الدولة في كافة أقطار المناطق العربية . بل إن الإعلام الذي يبدو وكأنه ينطلق من بعض المثالي والمهاجر البعيدة عن سيطرة الدولة المباشرة ، لا يقلّ هو الآخر خضوعاً لسيطرة الباتما . ولا بد أيضاً حتى يتحقق هذا الدور من فرز طبيعة العلاقة بين دور الإنجاز الروائي لكاتب ما في المكانة التي يحققها هذا الروائي على الصعيد الاجتماعي السياسي في واقعه ، وبالتالي على صعيد التأثير في هذا الواقع وإعطاء هذا الإنجاز الروائي مشروعية من ناحية ، ودوراً قد يكون أكبر من إمكانياته من ناحية أخرى . ولا بد أيضاً هنا من فرز العلاقة بين الكتابة والمؤسسة السائدة ، المؤسسة بمعناها الشامل ، بأجهزتها السياسية والاجتماعية ، وإلياتها القمعية وأحياناً أجهزتها البوليسية . ولا بد كذلك من فرز العلاقة بين الكتابة كإنجاز روائي والترجمة - ترجمة هذه الكتابة إلى لغة أخرى ونرى أشكالا كثيرة من الولع بهذه الترجمة وإعطائها في بعض الأحيان دوراً أكثر أهمية وخاصة لأن هذا يكشف عن طبيعة آليات العلاقة بين الواقع العربي ككل وبين الغرب من ناحية ، ومرة أخرى لأن مردود هذا الاهتمام يؤدي إلى خلق أنواع زائفة من القيمة الأدبية والثقافية في غياب هذا المشروع النقدي الذي أشرت إليه . فإذا كان عبور الحدود السياسية يخضع لقواعد سياسية وإجرائية معقدة ترتبط عادة بمصالح الدولة التي تسمح للآخر بالدخول إلى أراضيها ، فإن عبور الحدود اللغوية يخضع هو الآخر لشروط وإجراءات أشد صرامة وأكثر سياسية . ولا بد كذلك لتحقيق هذا المشروع النقدي أو لتحقيق هذا الإنجاز النقدي من الاعتراف بأن أشكال التعبير الروائي قد تغيرت . وأن هذا الاعتراف ينطوي على اعتراف ضمني أيضاً ليس فقط بتغير الواقع الذي صدرت عنه تلك الأشكال ، وإنما بتغير جوهر في طبيعة العلاقة بين تلك النصوص وبين الواقع وفي طبيعة إحالة تلك النصوص للواقع الذي تتعامل معه وتطمح إلى الفاعلية فيه . فإذا كان الروائي الفلسطيني إميل حبيبي قد أشار في جلسة الصباح إلى أن كثيراً من الروائيين العرب

يتعاملون مع الرواية كما تعامل أجدادنا مع الموسيقى بدون نوتة ، فإن هذه الإشارة هي في مستوى من مستوياتها تنطوي على طلب خلق تلك النوتة وخلق أجروميئاتها وخلق قواعدها الحاكمة بعلاقاتها المختلفة . وكتابة هذه النوتة وخلق هذا الوعي بمكوناتها وبالقدرة على التعامل معها ، لن يتحقق إلا إذا ما تم العمل بشكل جماعي من ناحية النقد ، وبشكل آخر من ناحية الروائيين أنفسهم فيما يتعلق أو ما يمكن أن نسميه بصراع الرواية الدائم مع ما يتصور أنه مفهوم الرواية وقواعدها الثابتة أو السائدة في كل لحظة من اللحظات . وهذا المشروع الذي لن يتحقق إلا إذا ما توفرت ، كما نعرف جميعاً ، مناخات من الحرية والديمقراطية التي تسمح حقيقة بتجاوز الصوت الواحد ، بتجاوز الصوت المونولوجي ، وإجراء نوع من الحوار الحقيقي والحوار الفعال بين مختلف الرؤى والتصورات المختلفة . ولن يمكن أن يتحقق هذا المشروع إلا إذا ما تحقق راب أو ردم تلك الفجوة بين التصور السائد في الأجهزة الإعلامية عن الواقع الثقافي وعن المكانة الأدبية وعن الإنجاز الأدبي ، والروائي منه خاصة ، وبين التصور النقدي الحقيقي الذي هو تصوّر مهّم في معظم البلدان العربية ، ومهّم في معظم تلك الأجهزة الإعلامية ذات التأثير الكبير . ولن يتحقق أيضاً إلا إذا ما تخلصت الثقافة كلية من إطار التبعية سواء في ذلك التبعية الثقافية أو التبعية للمؤسسة السائدة ، وبدأت تطرح أسئلة بلورة الذات والهوية ومقارعة كل المحرمات والدخول في عراك حقيقي معاً . ولن يتحقق ذلك أيضاً إلا إذا ما زاد وعي الواقع العقلي بكل مكوناته الاجتماعية والسياسية وتراجعت إلى الخلف وإلى الهامش الكثير من التعميمات والرؤى الخرافية والرؤى غير العقلية . ولن يتحقق أيضاً إلا إذا ما تخلصنا على صعيد آليات التفكير والواقع معاً من تلك العلاقة الأبوية والتصورات القبلية السائدة في هذا المجال ، وإلا إذا ما تحرك الإنجاز الروائي والنقد الجاد معاً من هامش الواقع الثقافي وبالتالي الواقع الاجتماعي والسياسي إلى مركز التأثير فيه بكل أجهزته ذات التأثير الواسع ، وشكراً .

ميشيل دوفي

أود أن أشير إلى الطريقة التي ستتابع بها الحوار هذه الجلسة . لقد طلب السيد عروديكي الكلمة ، واقترح أن يتكلم الآن ، ثم يتحدث بعده

المحاضران ، أي جان جاك بروشيه ومحمد براءة ، اللذان طرحت عليهما بعض الأسئلة أو تعرضت أفكارهما للنقد . بعد ذلك أتمنى أن يدور الحوار بين من هم في القاعة ومن هم على المنصة . . الكلمة للسيد عرودي .

بدرالدين عرودي

الواقع أنه كان بودي أن يدور هذا النقاش حول موضوع مكانة ودور النقد في كل من المجتمعين : المجتمع العربي والمجتمع الفرنسي . فنحن بإمكاننا أن نتكلم وأن نقدم خطاباً نظرياً كبيراً حول النقد الجامعي وحول النقد الصحافي . . إلخ . ولكن ما هو الدور الذي يلعبه هذا النقد سواء أكان جامعياً أو صحافياً ؟ . هل إن للنقد في العالم العربي نفوذاً يدفع جمهوراً ما إلى شراء هذه الرواية أو عدم شرائها ؟ . هل إن لهذا النقد تأثيراً ما على استقبالية هذا العمل الأدبي أو ذاك ؟ . الحقيقة أنني لم أسمع أجوبة عن هذا النوع من الأسئلة ، ولا سيما من لدن الجانب العربي ، مع أننا نرى ها هنا نقاد أدب ورواية مشهورين بيننا .

من ناحية أخرى ، أثار الطاهر وطار مشكلة تبدل في غاية الأهمية ، وهي مشكلة الدور أو الأدوار الأيديولوجية التي يمكن للنقد أن يلعبها أو يمكن للصحافة أن تقوم بها . سوى أن التجربة التي أشار إليها تدفعني للشعور بأنني معنيّ بعض الشيء ، إذ تجعلني أسأل نفسي عن الدور الأيديولوجي الذي قد أكون لعبته شخصياً ، مثلاً في اختيار المشاركين في هذا اللقاء . . ما هو الدور الأيديولوجي الذي قد يلعبه المرء حين يختار عدداً من المؤلفين ، أو حين يعدّ ملفاً في مجلة الغاية منه إعطاء فكرة عن الإبداعية الأدبية لدى جماعة معينة أو لدى ثقافة من الثقافات . في مثل هذه الحالة لا بد لك من أن تختار . وهذا الاختيار لا يكون نقدياً على وجه كامل ، لكنه لا ينطلق من اختيار سياسي أو أيديولوجي بالضرورة . نقول إننا لم نختر سوى مؤلفين ترجمت لهم أعمال إلى الفرنسية . . لكن أعمالك أنت مترجمة للفرنسية ، كما أن ثمة مؤلفين آخرين لم تترجم أعمالهم إلى الفرنسية . لقد سألنا البعض متهاً : لماذا لم يدع صاحب هذا الاسم أو ذلك إلى هذا اللقاء . واضح أن هناك عشرات وعشرات من الروائيين في العالم العربي ، وكم كان بودي لو سمحت الإمكانات المادية لدعوة الجميع إلى هنا .

لكن هناك أيضاً أشخاص لم تمكنهم أعمالهم من الحضور أو لم تسمح لهم به برامج نشاطاتهم ومشاعلهم .

في رأيي أنه لا ينبغي علينا دائماً أن نحشر الأيديولوجيا في كل ما نقول .. وفي كل خطاب نخطبه .. وكنت أتمنى لو توقفتنا بعض الشيء عن الحديث في النظرية ، ولو تحدثنا في علم الاجتماع لتساءل : ترى ما هي مكانة وما هو دور النقد في الحياة الثقافية في العالم العربي ، وبشكل خاص في العالم العربي .. إذ حول هذا العالم إنما يمكن أن يدور سجال حقيقي ..

الطاهر وطار

يبدو أن الأستاذ بدرالدين عرودي لم يفهمي .. أنا أتحدث عن « الماغازين ليتير » ...

بدرالدين عرودي

أني معني بذلك إلى حد ما ! ..

الطاهر وطار

مجلة « الماغازين ليتير »^(٥) كُرسَتْ مطلقاً للأدب العربي الحديث ، ثم كما لو بفعل الصدفة ، نسبت نزار قباني . أنا ، أيديولوجيا ، لست على اتفاق مع نزار قباني لكني أحب شعره .. ولست أدري لماذا لم يرد اسمه بين الاثني عشر اسماً في قاموس الملف . وأنا نفسي نسبت كما نسي حنا مينه ، ونسي جمال الغيطاني ، ونسي صنع الله إبراهيم ، ونسي نبيل سليمان .. نسي الجميع .. فلماذا اثني عشر فقط ؟ . لأنهم نشروا عند هذا الناشر أو ذاك ! فلنعترف بوجود الطابع التجاري ياسيد بدرالدين .. وأنت نفسك عرفت كيف تلعب دورك ، أيديولوجيا أعني ...

جان جاك روشيه

فيما يتعلق بما قاله السيد وطار ، أود أن أقول إن من الواضح أن كل

• كُرسَتْ مجلة « الماغازين ليتير » في عددها الصادر في شهر مارس / آذار 1988 ملفها الشهري لـ « كتاب عرب اليوم » . وهي المرة الأولى التي تكرر فيها مجلة فرنسية أدبية مطلقاً للحديث عن الكتاب العرب المعاصرين وإنتاجهم . وقد صدر العدد في شهر آذار ليتفق مع موعد انعقاد هذه الندوة (ب . ع) .

اختيار هو رقابة مانعة . وهي قضية كلاسيكية ، دوامة لا يمكن الخروج منها أبداً . لماذا يختار ناشر من الناشرين إصدار أعمال هذا الكاتب لا ذاك ؟ . لماذا تراه يرفض مخطوطة هذا المؤلف ويقبل مخطوطة المؤلف التالي ؟ . إن بمسئله أن يخطيء ، وذلك هو عمل الناشر ، وتلكم هي سلطته النشرية ، وكل سلطة هي ، تلقائياً ، سلطة رقابة . تكمن المسألة في معرفة ما إذا كانت الرقابة تمارس تبعاً لأحكام مسبقة ، سياسية أو أيديولوجية أو أخلاقية أو دينية . . الخ ، أو فقط انطلاقاً من مسألة التذوق الأدبي . وانطلاقاً من اللحظة التي يكون فيها التذوق الأدبي وحده المحك . . يمكن الافتراض بأن التذوق لا يكون هو نفسه لدى كل الناس . لذلك لا يمكن أن نأخذ على الناشر اتجاهات ذوقه . إذن صحيح أن النشر هو نوع من الرقابة ، طالما أن هناك كتاباً عديدين لم تنشر لهم أعمال . وهناك جمعية في فرنسا كانت قد أخذت على عاتقها نشر أعمال كافة الناس الذين يكتبون . لكن المشكلة تكمن في أن أحداً لا يجبر أحداً على الكتابة . إذن ، اعتباراً من اللحظة التي يكتب فيها المرء نصه ويرغب في نشره ، يكون قد رضي بأن يخضع نصه لذوق الناشر ، أو حتى لتلك الرقابة السياسية أو الأيديولوجية إن وجدت . تلكم هي قواعد اللعبة . والكلام نفسه ينطبق على الصحافة .

ما يشتكي منه السيد وطّار هو أن مجلة « الماغازين ليرير » تحدثت عن اثني عشر كاتباً عربياً اختارتمهم بطريقة عشوائية . هذا صحيح . . لقد قررنا اثني عشر كاتباً وكان في وسعنا أيضاً أن نختار مائة وأربعة وأربعين . . ولكن كان ينبغي أن نكرّس عدداً من الصفحات يزيد جزئياً من المرات عن عدد الصفحات الذي استخدمناه . وهو أمر كان مستحيلاً بالنظر إلى ميزانية المجلة وشكلها وحجمها . لذلك اضطررنا للاكتفاء بعدد محدود من الصفحات . وكانت هناك رقابة بالطبع نظراً لغياب أسماء عديدة . ولقد غابت هذه الأسماء بسبب مشكلة ضيق عدد الصفحات من ناحية ، ولكن من ناحية أخرى ، غابت ربما لأن أعمالها لا تُلدّنا . . وهذا يرتبط ، حالياً ، بذوقنا كقراء . وذوقنا هذا كقراء هو الذي سيسود في المجلة طالما ظلت أنا رئيساً لتحريرها . يؤسفني أن أقول هذا ، لكن غير هذا مستحيل . . من المستحيل علينا أن نفعل شيئاً

آخر .

الشيء الثالث الذي أود أن أقوله هو أنني أفهم تماماً ما تشكون منه . . إذ سبق لي أن واجهت نفس المشكلة . . فمنذ عدة أشهر أصدرت عدداً حول الشعر الفرنسي اليوم . وعلى الفور هوجمت من قبل أناس قالوا : لماذا ليس هناك اسم فلان . . ولا اسم علان . . ولا فليتان ؟! . . كل هذا صحيح . لم يكن الجميع موجودين . ولكن هل كان بوسعنا أن نحشر الجميع حشراً ؟ لذلك اكتفينا بخمسين شاعراً حيث كانت الفقرات التعريفية أصغر . كان من المستحيل علينا أن نضع أسماء الجميع . أما أن نكون قد اخترنا الأسماء تبعاً لمن ينشر لهم في فرنسا . . فهذا الكلام ظالم وذلك لسبب بسيط وهو أن بعض الكتاب الذين ورد اسمهم في القاموس لم يترجم لهم أي عمل في فرنسا . . بمعنى أن معيار النشر لم يلعب أي دور لدينا .

الشيء الأخير الذي أود قوله ، بسرعة ، هو أنني سمعت خلال إحدى المداخلات كلمة أرعيتني هي « الواقعية الاشتراكية » . لقد جرى في بلادنا الحديث عن هذه الكلمة في الماضي . وأنا أرى أن عليكم أن تنظروا إلى أين قادت الواقعية الاشتراكية أصحابها في أماكن أخرى ، قبل أن تعملوا على استيرادها إلى بلادكم .

أما الأكثر أهمية فهي مداخلة السيد طرايشي . وهو ناقد محترف رسم لنا لوحة للنقد أجدها طريفة في غاية الطرافة : يتحدث عن الناقد بوصفه طفلياً ، يتحدث عن القرد على ظهر السندباد . . والناقد بوصفه محصياً يحتاج الروائي بوصفه قضيباً له . أنا لا أحب أن أكون متشاكياً ، لكن صورة بعض الروائيين بوصفهم قضباناً . . طريفة . . ! . لا . لن يكون الأمر على هذا النحو أبداً . ولكن أن يكون النقد مجبراً على أخذ الأشعة التي تصله من الروائي ويثقلها ، تماماً كما يفعل القمر حين يعيد بثّ أشعة الشمس . . أمر صحيح . ولكن هذه هي مهنة الناقد ، إن جاز لي القول . مهنة الناقد ، ما هي ؟ . سواء أكان النقد الجامعي الذي يعكس أشعة شمس فلوير أو النقد اليومي الذي يعكس أشعة شمس بازان . . الأمر هو نفسه . وما قاله فيليب بوايه في هذا الصدد

صحيح . إن هناك نقداً واحداً يميّز نفسه كلياً ، وهو نقد الكتاب . وأعني بهذا الكتاب ذوي القيمة . وبلانشو ، على سبيل المثال ، كاتب كبير . صحيح أن مشروع بلانشو حين يكتب « أميناراب » أو « توماس الغامض » هو مشروع موحد نظراً إلى أنه ينتمي إلى بلانشو نفسه . ولكن حين يقرّر بلانشو أن يكتب دراسة نقدية حول كافكا ، أو يكتب رواية . . يكون المسار مسار بلانشو . نحن نقرأ بلانشو كاتباً عن كافكا ، وروائياً بالطريقة نفسها على الأرجح . . ولكن المسار بالنسبة لبلانشو نفسه ليس مساراً واحداً . ولكن من هنا إلى أن نقول إن الناقد نوع من طفيلي الأدب . . ثمة مسافة طويلة لا يمكن اجتيازها فيها اعتقد .

مهما يكن هناك ، كما تعلمون ، طفيليات كلاسيكية هي النحلات التي تنقل الرحيق من زهرة إلى أخرى أو من شجرة إلى أخرى . . ويفضل هذا نجد الخضرة في أطباقنا . ويخيل إلي أن في النقد شيئاً من هذا . . إنه يمتص المعلومات والمذاق ، وربما الأيديولوجيا أيضاً من عمل الروائي ناقلًا إيّاها إلى القارئ ، بل وربما من القارئ إلى الروائي . . لأن الروائي يقرأ الناقد بوصفه رد فعل قارئ على روايته . ولقد كان ميشيل تورنييه محقاً حين قال إن الكتاب لا يوجد إلا بسبب القارئ . إن لم يُقرأ الكتاب لن يكون له أدنى وجود ، حتى ولو نشر ؛ حتى ولو صُفِّ على رف المكتبة . الكتاب لن يوجد إن لم يفتحه أحد . إذن فإن وظيفة الناقد هي وظيفة المحرك ، العربة التي تنقل ، ولو بشكل طفيلي ، الرحيق ، بين الروائي والقارئ .

وأنا اعتقد أن هذه الوظيفة كافية في حد ذاتها من أجل تبرير وجود الناقد .

محمد بركة

أنا أفهم الغضب الذي أبداه المديني لأن اسمه لم يرد ضمن الأسماء . وأنا قلت إن هذه اللائحة ليست محصورة . كنت أعني بعض الأمثلة . ولكن لو هو فعلاً أراد أن يجد أثراً لتأثير ما لوجهه في مصطلحين واضحين هما اللغة الأمرة واللغة المنقنة ، وهما من بائنتين ، لا من بارت ، وأظن أنه كان يستذكر بالأمس

كتاب بارت ليستشير به اليوم . في حين أن هذا لم يخطر على بالي اليوم قط . ما قدّمته بسيط جداً . من حقي أن أقرأ التراث الروائي من منظوري الخاص وأن أؤله تأويلي الخاص . قلت في البداية : هي أسئلة ، تساؤلات من زاوية معينة تريد أن تلح على فكرة أساسية : إن العمل الروائي كله ، منذ ستين أو مائة سنة ، أقرأ منه نماذج معينة تشكل بالنسبة لي لحظات أساسية في الثقافة العربية ، أي النصوص التي تحفر في الفعل عمقياً في جسم الثقافة العربية . تحفر البنية اللاهوتية المعقدة ، على كل المستويات ، ليس فقط على المستوى الظاهر ولكن أيضاً في التخيل ، في العلائق ، في أشياء كثيرة . فمن هذه الزاوية وجدت أن هناك نصوصاً معينة استطاعت بالفعل أن تُعَدِّد اللغة التي يراد لها أن تكون لغة واحدة . استطاعت أن تخلق متخيلاً بمعنى IMAGINAIRE متنوعاً وموصلاً لرسائل ولتعبيرات لا نجدها واضحة في سبل الخطابات السياسية والأيدولوجية . هذه الزاوية التي أردت أن أبرزها . والتقسيمات ليست تقسيمات تاريخية بهذا المعنى ، وليست جامعة ، ولكن معناها بالنسبة لي لحظات أساسية . لم أرد أن أُمَيِّز بين كاتب وآخر لأن هناك فروقاً واضحة ربما بين كاتب وآخر ، ولكن أردت أن أجمع كل هذه الانتاجات التي اعتبرها ساطعة متميزة تجاه إنتاج تقليدي عائق للتطور الفعلي . وبذلك ، هي قراءة من زاوية معينة ، وليس من المنتظر أن نقول دائماً ما ينتظره المستمعون منا .

عن الدور السوسيولوجي للنقد ، هذا كتب فيه الكثير ، وأظن أن المقصود في هذا الحوار هو أن نبين ، وأظن هذا أمر ضمني ، ربما لم أوضحه كثيراً ولكنه موجود في النص وللأسف ، الذين قرأوا النص الذي كتبته بالمجهر لم ينتبهوا إلى ذلك . أردت أن أقول إننا الآن في تعاملنا مع الثقافة أصبحنا أنضج مما كنا عليه حين كنا نتعامل معها مثلاً في الخمسينات ؛ عندما ظهرت الوجودية ، ثم الرواية الجديدة تلقيناها بنوع من التعامل التقديسي بدون نقد ، بدون تنسيب . أخذناها كأنها حقائق مطلقة . اليوم ، لعدة أسباب تقدّم في الثقافة العربية في كل المستويات ، وجود فكر نقدي ، لم تعد هذه العلاقة تمرّ بسهولة . أصبحت الثقافة (أنا أعتبر الثقافة كتوصيف بدون قيمة إيجابية أو سلبية تكتسب إيجابيتها أو سلبيتها من درجة التمثل التي تعطيها لهذه المقولة) ،

أعتبر أن مستوى الثقافة الآن يسمح لنا بالآآ نتقبل كل ما تفرزه الثقافة الفرنسية أو الانجليزية أو غيرها من الثقافات تقبلاً استلابياً بهذا المعنى . هناك الآن مرحلة من النضج تتيح أن نعيد النظر سواء في التراث القديم أو في التراث الحديث ، ومن هذه الزاوية أعتقد أن النصوص الروائية ، بغض النظر عن مستوى الوعي النظري لكتّابها - هناك تفاوت بطبيعة الحال - تقدم كإنتاج مجالاً عميقاً للكشف عن كثير من المخبوءات في العلائق ، في المجتمع ، في علاقة الفرد بنفسه ، في علاقته بالتاريخ . وأظن أن هذه القراءة هي الآن في البداية ، وهناك بطبيعة الحال كتابات نقدية لا داعي أن نذكر بعضها بدأت تبرز الرواية وانطلاقاً من الرواية يمارس الناقد وظيفته الأساسية كمنتج للمعرفة . هناك محاولات على جانب كبير من الأهمية . ولكن لاحظت أنه لاعتبارات محددة متعلقة بالسياق فإن النقد إلى الآن أو إلى فترة قريبة ، يظلّ مشدوداً لبناء جهاز نظري أو مشروع نظرية ، ومن ثم فالنصوص المتميزة بتفردّها التي قد تعطي الكثير تظلّ مغمطة الحق . ولكن نظرياً ، أنا أيضاً مع هذا النقد الجديد بكل ثغرائه لأنه في نفس الآن ، يوضح أن الرواية أصبحت وسيلة معقدة تستحق أكثر من قراءة . إن الرواية كما قلت تخوض المغامرة لحسابها . وإننا لا نقرأ الروائي ولا نقيّمه انطلاقاً من موقعه الأيديولوجي ، ولكن أساساً لأنه روائي ينقل إلينا أشياء جديدة لا نتبّه إليها في الواقع المعيش . وشكراً .

جواد صيداوي

مع الشكر على ما قدم حتى الآن ، أشعر أننا ما زلنا على ظمأ . قيل الكثير عن رداءة الواقع العربي ، عن القمع بشقّي أنواعه في علنا العربي . ولكن ما لم يقله لا الكتاب ولا النقاد هو أن هذا القمع نتيجة حتمية لصراع عنيف يدور بين القوي الحية في مجتمعاتنا وبين القوى الحاكمة . السؤال : ما هو موقع الناقد أو الأديب من هذا الصراع ؟ . وعندما أقول موقع لا أقصد داعية أيديولوجية ولا مصلحاً اجتماعياً . إن ما يعانيه الأديب العربي لا يماثل ولا يقارب أبداً ما عاناه شاعر كناظم حكمت مثلاً في جسده وفي رزقه وفي حريته . ولكن ناظم حكمت باعتباره منطلقاً من موقع محدّد أعطى أجمل أشعاره حتى وهو في

السجن . وأضيف مثلاً آخر : ابن تيمية مثلاً ، المتكفف العربي القديم وإن كان على الصعيد السلفي ، إنما كان هو الآخر منطلقاً من موقع محدد فكان له دور . فلكي يكون لأدينا أو لناقلنا دور فليحدد موقعه .

جبرا ابراهيم جبرا

أولاً أريد أن أقول إن ما سمعته اليوم ، بعد هذه الظهيرة ، هنا ، وجدته لا ممتناً فقط وإنما مهماً جداً . إنه يكاد يضع الإشارات إلى انعطاف لا بد منه في العملية النقدية تجاه الرواية العربية وتجاه كل إبداع عربي . لكن لي ملاحظات في الواقع تؤكد على ما ورد وربما تضيف أو تناقش بعض ما ورد . أولاً أنا مع الأستاذ الطاهر وطار في أن « الماغازين ليرير » لم تعط كل كاتب عربي حقه ، والسيد بروشيه أعطى ربما السبب . أنا لم أذكر^(١) نهائياً في المجلة . وأنا بالواقع عندما تصفحت المجلة اندهشت إذ لم أجد اسمي حتى في هامش ، فقلت ربما عملي لأربعين سنة كاتباً وروائياً وناقداً والخ لا يجعلني أستحق الذكر ولو في هامش .. معلى . حدث خطأ ما ، والآخرين ربما راحوا ضحية هذا الخطأ ...

الشيء الثاني عن تبعية الناقد . أنا ، لأن اهتماماتي الروائية منذ زمن بعيد جعلتني أيضاً أهتم بالنقد لأنه كان يرفد نظرتي الروائية في الواقع . أنا كنت أنقد لأنني أريد أن أكتب رواية . ومن الصدف أن تزامن الإعلان معي طرايوشي حول الناقد فالكلام الجميل والمربت الذي تحدث به الأستاذ جورج طرايوشي حول الناقد كان مهماً ، غير أنه بالغ في تبعية الناقد للمنفقود ، وأنا لا أوافق على ذلك . أولاً لأن لي حماية من تاريخ الفكر الإنساني : أرسطو لم يكن أقل شأناً من سوفوكليس لأنه تحدث عن سوفوكليس في كتابه « كتاب الشعر » ، ولا أفلاطون كان أقل شأناً من براكسيثيليس لأنه تحدث عن فن هذا الأخير في النحت .. وفي

* كان جبرا ابراهيم جبرا بين الكتاب الاثني عشر الذين تم اختيارهم . سوى أن الكاتب الذي كلف بتحرير النص الخاص عنه لم يتمكن من إنجاز هذا النص في الموعد المحدد ، الأمر الذي اضطر التحرير إلى اختيار كاتب آخر ... (ب . ع) .

الواقع ، نحن نستطيع أن نستمرّ في هذا فالبيوت لم يكن أقلّ شأنًا من الذين كتب نقدًا عنهم ، ولم يكن بودلير أقلّ شأنًا من الذين تقدم ، ولم يكن سارتر أقلّ شأنًا من الذين تقدمهم . لم يكن الجرجاني أقلّ أهمية من الذين تقدمهم ولم يكن موضوع التبعية وإرادًا نهائيًا . أنا أعتقد أن الناقد خلّاق ، إذا استطاع أن ينفذ إلى أعماق في الفعل المنقود ربما كان حتى المبدع نفسه غير واعي بها ، وهنا أهمية النقد . النقد إضاءة ، كشف ، تغلغل إلى الأعماق ، ويحتاج إلى هذه العبقورية الخاصة التي تجعل من الناقد مفكرًا كبيراً نحن نبحث عنه . وهذا يأتي بي إلى الكلمة التي قالها الدكتور غالي شكري من أن الرواية العربية ليست تابعة للرواية الغربية . نحن تأثرنا بالغرب بقدر ما تأثر الغرب في تاريخه الطويل بالعرب . التأثير بالحضارات شيء وارد . أي الإنسانية تعيش بهذا التأثير . نحن تأثرنا وأوجدنا رواية هي رواية عربية في كل شيء . ليس في لغتها فقط . يكفي أن تكتب باللغة العربية لكي تكون عربية . فما بالك بالهم العربي الذي فيها ؟ . ومن هنا لم يكن النقد مواكباً للرواية . الناقد كان يستسهل فيلجأ إلى الماركسية والبنوية والفرويدية واليونغية وكل المذاهب المشروعة في النقد الغربي ويحاول أن يطبقها علينا ، وهذا لا بأس به . نحن نقبل إذا كان في هذه الطرق كشف لأعماق أعماقنا . لكن لم أجد حتى اليوم الناقد الذي أخذ الأعمال المنقودة نفسها واستنبط شرائعها من العمل المنقود . كل عمل يحمل في طياته شروط نقده . هذا لم يتحقق لنا في النقد العربي لأنني أنا إذا تكلمت سابقاً كناقد أتحدث الآن كروائي ، أعاني ما أعانيه كل يوم عما أراه من نقد لرواياتي . يذهلني أحياناً ما يفعله النقاد بنظرياتهم المسبقة فيما كتبت . ناحية واحدة حتى الآن لم أجد من تطرق إليها . أنا متأثر بألف ليلة وليلة مائة في المائة . لم أجد ناقداً عربياً يرى أن ثمة مجالاً للمقارنة بين ألف ليلة وقصص معينة وبين أعماله . أنا لا أطلب ناقداً انجليزياً أو ناقداً فرنسياً بأن يكتشف أثر قصة مثل « مدينة النحاس » أو كذا وكذا في أعماله . لكن الناقد العربي يجب أن يكون واعياً بذلك . هناك بنينات تراثية معينة موجودة في صلب أعماله لا أراها أبداً وأرى تحليلاً ماركسياً وسياسياً وأيديولوجياً ، الخ ، ولا أرى التحليل العربي الذي هو عملي . فانا من هذه الناحية ، وإذا أتحدث كروائي ، أرجو من إخوتي النقاد أن ينصرفوا إلى

ما أبدعناه انصراف العربي إلى عمل هو عمل ابن عمه فبراه من زوايانا ، إضافة طبعاً إلى الزوايا الأخرى التي هي الزوايا المشروعة ولكن يجب أن نضيف إليها زوايا حضارتنا نحن . وشكراً .

جهاد طاهر

لي ملاحظة وتعليق وسؤال . في البداية أنا لاحظت أن هذه الندوة انقلبت إلى محاكمة للنقاد . والمفروض أن بين الكتاب وبين النقاد ثاراً قديماً . ولكنني أشعر برغم ذلك أنني ملزم أن أقول كلمة للإنصاف النقاد في هذا الجو الذي أصبح غير مواتٍ لهم على الإطلاق . من تجربتي الشخصية وبما شهدته ، أنا أقدم شهادة : إن النقد في مسار الأدب المصري العربي لعب دوراً في غاية الأهمية سأحاول أن أوضحه بإيجاز شديد . لقد تفتح وعي ككتاب ويمكن ربما أولاً كقارئ في فترة الخمسينات ، على ظهور تيار جديد في الأدب المصري العربي هو تيار « الواقعية الاشتراكية » . ومن البديهي وبما لا يحتاج إلى بيان أن هذا التيار كان منطلقاً من الواقع الذي كانت تعيشه مصر في ذلك الوقت : واقع الثورة الجديدة والأحلام الجديدة التي تمثلت في الإصلاح الزراعي والقرارات الثورية في ذلك الحين ، الخ . . . والإنصاف الذي شعرته به الجماهير العريضة بعد طول حرمان . ظهر أدب جديد هو أدب الواقعية الاشتراكية بسيات مفارقة لما سبقه من أدب رومانسي وأدب كلاسيكي . وكان من أهم العوامل ، في تصوري ، التي مكّنت لهذا الأدب بالإضافة إلى انطلاقه من الواقع أن يرسخ أقدامه وأن يقدم نماذجَه القويّة على يد يوسف إحريس أو عبد الرحمن الشرقاوي أو نجيب محفوظ الذي كان في ذلك الوقت في مرحلته الواقعية الاشتراكية ، هو وجود مجموعة من النقاد الممتازين على رأسهم الدكتور الراحل محمد مندور والدكتور لويس عوض والأستاذ محمود أمين العالم والأستاذ عبد العظيم أنيس الذين مكّنوا بكتاباتهم النقدية من التأصيل الفكري لهذا التيار وقد أقول لتقويته في بعض الأحيان حتى استطاع أن يكون في ذلك الوقت هو التيار الغالب على الإبداع المصري في ذلك الوقت . ثم قد يكون مما يوضح أثر الحركة النقدية في تطور الأدب أنه عندما حدثت الظروف السياسية واضطر هؤلاء النقاد إلى

الاختفاء عن الساحة الأدبية أن هذا التيار ، تيار الواقعية الاشتراكية ، انحدر لمجموعة من الأسباب من ضمنها هذا السبب الجوهري وهو اختفاء النقاد الذين مكّنوا التيار والذين رَسَخُوهُ . إلى جانب هذا الدليل ظهرت بعد هذه المدرسة الواقعية الاشتراكية مدرسة أخرى سُمّيت مدرسة « الستينات » ومدرسة « الموجة الجديدة » وأسماء متعلّقة أخرى . وهذه الموجة كانت مفارقة تماماً للواقعية الاشتراكية . وقد أزعِم أيضاً أنه ممكّن لهذه المدرسة من أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية في ذلك الوقت هو وجود عدد من النقاد الذين توافروا على بحث وتاصيل هذه الظاهرة الجديدة في الأدب المصري العربي التي سميت بالأدب الجديد ومحاولة بحث العناصر التي تفرّق بين هذا الأدب وبين أدب الواقعية الاشتراكية . فمن هنا أنا أعتقد أن وجود حركة نقدية قوية مواكبة للتيار الأدبي الموجود ، هي من أهمّ العوامل التي تمكّن تطور الأدب في أي عصر من العصور . ولا أرى أن النقد قصّر في أي وقت في أداء هذا الدور فيما شهدته شخصياً من تطوّر الحركة الأدبية العربية في مصر . والسؤال الذي أود أن أسأله للزملاء ، ولكي يكون الحوار حواراً فائداً أوجهه للزملاء من الفرنسيين الموجودين ، هو : هل لوحظ أو يُلاحظ - أنا قد يكون عندي ردّ حتى على هذا - أنه ما لم يكن هناك حركة أدبية ، جناح من أجنحتها الرئيسية النقد ، فلا مجال لقيام تيار أدبي جاد ؟ . أنا أعتقد أنه كما صدق هذا على الأدب العربي لا بد وأن يكون قد صدق على الأدب الفرنسي وأتمنى أن أسمع رداً على ذلك ، وشكراً .

بسام طحّان

لست أرغب في الدخول في السجال بين السيد برّادة والسيد المديني على أهمية هذا السجال ، لكنني أريد أن أعود إلى بعض النقاط التاريخية بوصفي أستاذاً سابقاً للنقد المعاصر في جامعة حلب السورية . أولاً ، أود أن أعود إلى نقطة محدّدة تتعلق بترجمة الروايات الأجنبية إلى العربية عند نهاية القرن التاسع عشر ، ولا سيما في مصر . لقد كانت تلك الترجمات من الأهمية بحيث أننا نملك من تلك الحقبة نصوصاً أدبية شعبية لم تُترجم ، لكن أصحابها كتبوا عليها مع ذلك أنها مترجمة لكي يصح نشرها ممكناً . إنه واقع شديد الدلالة ويقول لنا

الكثير . لقد كان من الضروري وضع عبارة « رواية مترجمة » حتى يُباع الكتاب ويُقرأ ! .

النقطة الثانية ، تاريخية بدورها ، وهي تتعلق بكوننا لا نملك تاريخاً للجمهور القارئ في العالم العربي . وننتبه في هذا السياق إلى أن السيد برادة ، مع أنه قال إنه لا يريد أن يكون بحثه تفصيلياً وشاملاً ، قد أغفل الحديث عن روائي كبير هو جرجي زيدان ، ذلك الكاتب الذي مهد لكل المرحلة الجديدة وعرف برواياته التاريخية كيف يصنع - عملياً - أجيالاً بأسرها من المؤلفين الروائيين العرب . وعلى المستوى الأسلوبي علينا أن ننظر إلى الرواية التاريخية لنرى كم كانت رواية تاريخية حقاً . والدليل على هذا هو نجيب محفوظ الذي استفاد من الدرس استفادة جيدة ، حيث إنه بدأ عمله الروائي عبر كتابته - كما نعرفون - لثلاث روايات تاريخية . وهنا ألقت النظر إلى ما قاله جورج لوكاش عن الرواية التاريخية واصفاً إياها بأنها « حاملة زبالة الآخرين » . وأنا أعتقد أنه من الظلم تجاهل الدور الذي لعبه الروائي الكبير جرجي زيدان .

النقطة الثالثة ، سؤال : ترى هل عرف النقد العربي الحديث كيف يستفيد من النقد القديم ؟ . لو حاولنا أن نجيب عن هذا السؤال سيتبين لنا أن في تراثنا النقدي سمتين ، أولاهما تتعلق بالترجمات العربية لأرسطو . . كانت ترجمات شاملة ، لكنها لم تتمكن من تأسيس مدرسة نقدية ؛ وثانيهما تتعلق بالنقد الجزئي الذي لم يكن شاملاً . مع أنه النقد الذي عرف نهضة كبيرة . لقد كان بالأحرى نقداً فصيحاً . بل وحتى في النصوص القديمة الأكثر جودة ، كان النقد يهتم دائماً بدراسة بيت من الشعر ، صورة ، مجاز . . ولم تكن له أبداً نظرة إجمالية كلية إلى العمل الشعري كله ، بل ولا إلى القصيدة الواحدة . كان دائماً يكتفي بدراسة نقاط تفصيلية . لهذا كان من العسير ، في رأيي ، على الناقد العربي المعاصر ، أن يستفيد من تراثه النقدي القديم . ولم يجد أمامه مغطاً كلياً - يحتذى . لو وجدته لكان بإمكان هذا النقد أن يكون مثمراً للغاية . لقد تمهدتم عن رولان بارت ، لكن بارت ومعه المدرسة البنوية والشكلانية استفادا من التراث الفروسطي الفرنسي ، عبر إعطائه مغزى جديداً . ومن المؤسف أن

العالم العربي لم يعرف مثل هذا التوجّه . وفي هذا السياق ألحظ غياب النقد الأسلوبي في الأدب العربي المعاصر . ونحن لا نملك بعد كتباً تاريخية حول النثر العربي . وإذا أقول هذا ، أود أن أشدّد على أهمية النقد الباحثين الذين ذكرهم السيد بهاء طاهر ، والذين لعبوا بالتأكيد دوراً هاماً . إننا نشعر بوطأة غياب أي دراسة تتناول عملهم ، وهذا ظلم . لقد قال واحد هنا إنه لا يزال ظمناً ، وأنا أقول إنني لا زلت جائعاً . . فما سمعناه كان مجرد خطاب ، فيه شيء من الفصاحة ، حول النقد ، حيث كان الجميع متفقين للحديث عن الفشل . لكن أحداً لم يتحدث عن نقد هام ، عن صورة أكثر إيجابية . ولقد أدهشني ، على سبيل المثال ، ما قاله السيد جورج طرايشي ، وهو المعروف بدراساته النقدية العديدة والطويلة ، والتي تكتسب أهميتها ، بالنسبة إلي ، بسبب منظورها الشّمالي : فهل إن ما قاله هو من قبيل التواضع ؟ ، أم أنه يا ترى يقوم بتحليل نفسه نفسياً ؟ ، أم أنه - وهذا ما اعتقده شخصياً - إنما كان يعكس وضعية كل ناقد عربي لا يزال جمهوره ينظر إليه نظرة سيئة معتبراً إياه غير خلاق ؛ إن السيد جبرا إبراهيم جبرا حق حين يقول إن لدينا نقاداً مبدعين ولكن من هم ؟ . منذ سنوات عديدة كان الحديث يجري عن الغياب الكلي للنقاد لدى العرب . واليوم ، إذا حاولنا أن نلخص الوضع ، نجد أن ثمة نقاداً يستوحدون التحليل النفسي وآخرين يستوحدون علوم اللغة (اللسانيات) وآخرين علم الاجتماع ، أو التوجّه الأيديولوجي الفلسفي العام . لكن العرب لم يكن لهم ، حتى الآن ، لسانيوهم الكبار الذين يطبعون العصر ، حتى يكون لديهم إنتاج نقدي أدبي يستلهم اللسانيات . والكلام نفسه ينطبق على التحليل النفسي . مقابل هذا ، - وهنا ننجح النقد العرب بل ونجحوا كثيراً - نجد وفرة في النقد السوسيولوجي ، لأن النقاد تدربوا في مختلف الأحزاب وغالباً ما لعبوا أدواراً فيها . ولكن في إطار التوجه السوسيولوجي ثمة أمور كبيرة ظلت من قبيل الأيديولوجيا الصافية . وأتحدث هنا عن القراءات الحقيقية التي استلهمت سوسيولوجية القراءة والإنتاج .

وأود أن أختتم حديثي بنقطة أخيرة تتعلق بالظلم الذي تمارسه المدرسة الفرنسية إزاء النقد العرب الذين اشتغلوا على كتابات فرنسية . لدينا في هذا

المجال مدرسة كاملة . غالباً ما يجري الحديث عن مدرسة فرنسية للمستعربين . ولا ينبغي ابداً نسيان أن ثمة مدرسة عربية ، سأجرؤ على القول إنها مدرسة متفرنسين . . وهذه المدرسة بحاجة لأن تمجد إليها يد العون . . ومع هذا نلاحظ أن أجناب كثيرين ، لأنهم لم يمارسوا مهنتهم في فرنسا ، لم ينل عملهم أي سدى . . لم ينل الصدى الذي كانت تستحقه طروحاتهم . . بل وإن إلتناجهم غالباً ما نهب ، واقتبس من دون أن تحري أية إشارة إليه .

ميشيل دوغي

ما هي أسماء الذين نبهوا ؟ . . حسناً أقترح الآن أن يقوم فيليب بوابيه بالرد ، كما أبدى رغبته ، على سؤال طرح هنا . أما أنا فإن لدي أشياء كثيرة أود قولها لك في لن أقولها . بكل بساطة لأن كل نقاش فيه شيء من الجدلية أو التعمق حول هذه المسألة ، ينبغي له في عرفي أن يبدأ باستعادة اللحظة الكانطية انطلاقاً من الحس النقدي في الثقافة الغربية قد تركز ، تقريباً ، من حول عمانوئيل كانط ، وفيما يسمى بمدرسة المثالية الألمانية ، من مدرسة الأينيوم حتى هيغل ، الخ . . أي في اللحظة التي صار فيها النقد ، بوصفه تأملاً ، مدموجاً في العمل نفسه ، ولا يعتبر في وضعيّة الطفيلي . . والآن أعطي الكلام للسيد بوابيه ومن بعده للسيد بكري . . وربما كانت هناك بعد ذلك أسئلة تتعلق بمتابعة سجالنا ونهايته .

فيليب بوابيه

إذن ، إذا كنت فهمت سؤالك ، وأرجو أن تنبهي إن لم أكن قد فهمته ، أنت تتساءل عما إذا كان النقد في فرنسا قد لعب دوراً منشطاً للإبداع ، وفي مجال تحوّل الأعمال الأدبية الجديدة . . هنا سأعطيك جواباً أتحمل وحدي مسؤوليته . . وقد يكون غلطاً من أساسه . ولكن يبدو لي أن ما حدث هو عكس هذا ، أي أنه خلال أزهى مراحل ازدهار النقد ، ويخطر في بالي هنا البنيويون ، أي حقبة سنوات الستين . في تلك السنوات التي عرفت ازدهار النظريات النقدية ، كانت هناك إنتاجات أدبية - وأفكر هنا بالمشورات التي

أمكن نشرها ضمن إطار مجلة « تل كيل Telquel » واستوحيت مباشرة من النقد نفسه - كانت هذه الإنتاجات فقيرة ولم تترك أي أثر . لذلك لست أعتقد أبداً أن النقد قد لعب أي دور . بل لو توغلنا في حقب أكثر قدماً ، سنجد أن النقد أيضاً لم يلعب أي دور منشط للإبداعات الجديدة . على العكس من هذا ، نراه قد لعب دوراً بيناً وأساسياً في القراءة وكذلك في نشر الأعمال . وأهم من هذا بكثير في نظري هو أن النقد قد لعب دوراً في تنوع القراءات الممكنة للعمل الواحد . هنا ، في هذا المجال ، قدم النقد إضافة هامة في كافة الحقول التي يؤق على ذكرها ها هنا : البنيوية ، التحليل النفسي . . . وأنتهز هذه الفرصة لكي أورد ملاحظة أخيرة تتعلق بامر لم يؤت كثيراً على ذكره هنا - وقد جاء كلام ميشيل دوجي ليذكرني به - ، هذا الأمر هو أنه يوجد بعد آخر للنقد ، بعد مستمد انطلاقاً من المثالية الألمانية ، أو بالأحرى انطلاقاً من تيار « الآئينيزم » ، ويقوم هذا التيار لدى الكثير من الكتاب - وأفكر خاصة ببروست حيث أنني اشتغلت عليه مؤخراً - يقوم في إدخال بعد نقدي داخل العمل الأدبي نفسه ، أي أن هذا الأدب يأتي حاملاً ، إما بكل وضوح أي نظرياً تقريباً ، وإما سردياً أو خيالياً ، لوجهات نظر حول الأدب . وإنه لمن النادر أن نجد عملاً أدبياً كبيراً لا يقول شيئاً ما حول الأدب . ونحن نلاحظ لدى الكتاب الكبار دائماً تقريباً بعداً نقدياً متضمناً في العمل الأدبي نفسه . . . ولست أدري هنا ما إذا كنت قد أجبت تماماً على سؤالك .

طاهر بكري

مهما يكن أراني هنا راغباً في تحية عدد من النقاد العرب . وذلك لأنني أعتقد بكل إخلاص أنه من الصعب جداً على المرء أن يكون ناقداً عربياً في أيامنا هذه . وبعد هذا أود أن أطرح مسألتين أو إشكاليتين إذا أردتم . أولهما تسائلي شخصياً وتتعلق بمستوى الإبداع نفسه . وإنني هنا أفكر بهذه العبارة التي يقولها راينر ماريا ريلكه ، حين يؤجّه حديثه إلى شاعر شاب قائلاً : « إذا كنت تريد أن تكتب ، اقرأ كل ما يمكن لك أن تقرأه من الكتابات النقدية . . . وذلك لأن العمل الأدبي هو في حقيقته وحدة لا نهائية » . واليوم ، إذا كان النقد قد عبّر ،

إذا جاز القول ، من قراءة أكثر أو أقل سلبية إلى قراءة علموية صارمة فلإني أميل إلى الاعتقاد بأننا بتنا أكثر وأكثر متحفظين ضد نوع من طمأنينة لغة النقد مهما كان شأنها . . فأننا أعتقد أنه ليس ثمة مدرسة هنا ، بل ربما توجب الحديث بالأحرى عن النقد بالصيغة الجمعية . . فكل المدارس النقدية تحاول ، ورغم محاولاتها أعتقد أن الأمر لا يزال في غاية الصعوبة . . فنحن مثلاً توصلنا في هذا الصباح إلى طرح السؤال التالي : ما هي الرواية ؟ . وأن الأوان في اعتقادي لأن نطرح على أنفسنا سؤالاً آخر هو : ما هو النقد ؟ . وهذا السؤال يبدو لي شديد الأهمية . والمسألة الثانية التي أودّ طرحها هي تلك التي تسائل هذه المرة النقد نفسه وتتعلق بالتصور النظري . فأننا أعتقد أننا اليوم نشاهد ، حتى على الساحة الباريسية ، نوعاً من العودة إلى الوراء لدى أناس يتساءلون : ما هو العمل الجميل ؟ . ما الذي يجعلنا نحبّ هذا العمل أو ذلك ، هذه الرواية أو تلك . قد لا أقول إن هذا يمثل تراجعاً ، لكن التصور يظلّ - في رأبي - بحاجة أن يعطي صيغة النسيية . وفي اعتقادي أن مثل هذا الأمر يلعب لعبته في أوساط النشر كما في أوساط النقد . فكم رواية عربية من تلك التي ربما كانت تخاطب جمهوراً كبيراً يقرأها وتعرف كيف تخاطب هذا الجمهور وتخاطب أهواءه ، كم يقرأ هذه الرواية من الفرنسيين اليوم ؟ . . خمسون قارئاً ، مائة قارئ . وما هذا إلا لأن الإحاطة بعمل أدبي تختلف بين بلد وآخر ، بين أمة وأخرى ، بين حضارة وأخرى . وأعتقد أنه إذا كان ثمة من دور يلعبه النقد اليوم هنا أو هناك ، فإنما يقوم على تقريب الأذواق الأدبية وملكات الإدراك . فكم من عمل عربي يعيش اليوم وحشته في الغرب ، والعكس ليس صحيحاً . وأنا أعتقد أن هذه المسألة تستحق أن تثار .

جميل حتمل

إن النقد الذي قد يكون كما قال الأستاذ طرابيشي متعلقاً بالرواية وبخصوصياتها يجب أن ينظر إليه عندنا كمرب بمنظار مرتبط بخصوصية الإبداع عندنا . لا أقول ذلك من موقع تعصب . إذ أنني لاحظت سواء في جلسة الصباح أو جلسة الآن أن ثمة خطابين أو وجهتي نظر : خطاب المبدع العربي

(أو معظم المبدعين العرب) : فالواحد منهم مشغول بهم إثبات الوجود من جانب ، إثبات هويته وهي مهتدة باستمرار وبأشكال مختلفة ، مثلاً هو مشغول بهم سياسي لا يخص الحرية المفقودة فقط بل ولقمة عيشه أيضاً ؛ والخطاب أو وجهة النظر الأخرى والتي لا يجد المبدع في الغرب نفسه مشغولاً أو معنياً بها يمثل هذه الشدة : ستبدو أسئلته وهمومه بموقع آخر تماماً ، وبعميدة ، وإن تعاطفت أحياناً مع بعض أسئلة المبدع العربي في نقاط جدّ جزئية . سأسوق مثلاً سمعته اليوم وقد يوضح ، بشيء من التبسيط ، الأمر : روائي غربي يسأل أحد الروائيين العرب : هل يمكن أن تعود في الأشهر القادمة للبحث في مسألة ما ؟ هذا السؤال الذي هو من دافع حب ، لا يعرف بل يجهل مثلاً أن هذا الروائي العربي سيتنظر أشهراً ليس لاستلام تأشيرة الدخول إلى أوروبا فقط وإنما لاستلام تأشيرة خروج من بلده . هذا إن كان ما يزال يملك جواز سفر . باختصار ، أقصد أن النقد العربي إن كان مرتبطاً بحال الإبداع سيجد نفسه كما حال الإبداع عندنا محاصراً شتتاً أم أينا بمشاكل لا تمسه كإبداع مجرد ، وإن كان لا يبتعد عنها إن كان ما يزال مصراً على أن يظلّ عطاء له هويته وهمومه . الصورة بالتالي مختلفة تماماً بين عالمين بل ومتناقضة لا من باب عداوي وإنما من باب ظروفنا المختلفة نحن وهي ليست أنية كما وصفت صباحاً . فليس غريبة إذن أن تختلف هموم المبدع والنقاد العربي بل يجب أن تكون كذلك حقاً وحتى على صعيد الفن نفسه . وهذا لم أسمعته في مداخلات النقّاد العرب . وشكراً .

سمائي (باحث)

أود لو أطرح سؤالاً على مجمل النقاد والكتاب الذين يشاركون في الندوة منذ الأمس ، بصدد الما - لا - يُقال . فهل يمكن لأحد مثلاً أن يفسّر لي كل هذا الصمت أو الاستبعاد المحيط بالأدب المغربي عموماً ؟ . لقد لاحظت أن أحداً لم يتحدث عن هذا الأدب ، وخاصة عن الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية . مهما يكن ، إنه لمن المدهش أن نستمتع قمع العالم العربي وهم يتحدثون طيلة الوقت عن الأدب والإبداع ، فقط باللغة العربية . والحال إن تساؤلني هذا يطرح إشكالية حول هوية هذا الأدب . فحتى الآن طرحت كثيراً ودائماً مسألة هوية

الأدب بالاستناد إلى معيار أسامي هو اللغة : اللغة هي التي تحدد الأدب . ومع هذا فإن ثمة وضعاً خاصاً يحيط بهذا الأدب . فاليوم لدينا عشرات وعشرات من الكتاب ينتجون أعمالاً لا تعد ولا تحصى . ولقد شاهدت صور العديد منهم في المعرض (المرافق لهذه الندوة) . ومع ذلك ها هو الصمت يحيط بوجودهم ويعلمهم . فهل يحول خجل ما دون الاعتراف بهذا الأدب من قبل الكتاب والنقاد العرب ؟ . والنقاد والكتاب الفرنسيون ، هل تراهم يجهلون هذا الأدب ؟ . إنهم لا يتحدثون عنه ، فهل ذلك عن جهل أم عن رفض له ؟ . الحال إننا نجد أنفسنا هنا في مواجهة أدب لا يوجد في أي مكان . وإنه لمن المفيد أن نستمع إلى وأن نستعيد مثلاً عروض النقاد العرب . فسنجد أنهم حتى حين يأتون على ذكر الكتاب الذين يكتبون بالفرنسية يصمتون حول نتائجهم الأدبي . لذلك أطرح هذا السؤال وأود لو يجيبني عليه أحد ما . . فمهما يكن ، أنا أعتقد أن هذا هو المكان الذي تلتقي فيه فرنسا بالعالم العربي . فإذا ساد هذا الصمت منذ يومين ، فعنى هذا أن ثمة خطابات متوازية وليس ثمة لقاء ولا حوار . الفرنسيون يتحدثون فيما بينهم ، والعرب يتحدثون فيما بينهم . أما الموضوع ، موضوع اللقاء ، أي اللقاء بين صفتي المتوسط ، فإنه غائب . فهل هو غائب لأننا نعيش بداية مرحلة جديدة ، أو غائب انطلاقاً من رغبة البعض في تجاهل وجود المنطقة الواقعة جنوبي البحر الأبيض المتوسط ، ورغبة البعض الآخر في حيازة علاقات عصبائية تجاه الغرب ؟ . وشكراً .

ميشيل دوغي

إن الكتاب الفرنسيين بعد ظهر هذا اليوم لم يتحدثوا كثيراً فيما بينهم . على أي حال ، هل ثمة أحد هنا يود الإجابة عن هذه التساؤلات ؟ . السيد مديني .

أحمد المديني

لست أود أن أتحدث مكان الزملاء الفرنسيين . لكنني أعتقد أنه بالنسبة إلى الأدب الفرنسي والبيئة الثقافية الفرنسية ، الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية توجت منذ فترة قصيرة بجائزة الكونكور التي نالها الطاهر بن جلون . إذن ، من

هذه الناحية ، ليس ثمة إشكاليات . أما بالنسبة إلى نقادنا وكتّابنا العرب ، فأرى أننا كتاب عرب ، وأتينا دعينا إلى هنا بوصفنا كتاباً عربياً ونقاداً عربياً لكي نعالج تمهيداً المشكلات التي تتعلق بالأدب والنقد العربيين . ونحن لا نقول « أدب خولغة عربية » . هناك أدب عربي خولغة فرنسية . إذن ، ربما كانت هذه المسألة ترتبط بالمبدأ التنظيمي نفسه ، بالسيورة الإدارية ، لا برّد فعل من جانبنا ، أو بموقف نفقه من هذا الأدب المكتوب بالفرنسية . تلکم هي المسألة في نظري .

جورج طرابيشي

أريد الرّد على السؤال الأخير الذي طرح علينا بأنه لم يقع هنا حوار . أعتقد أن في هذا ظلماً للنقد إلى حدّ ما . لأنّي أعتقد أن مجرد انعقاد الندوة تحت عنوان « الرواية » هذا يكفي ليكون دليل حوار ولو ضمني ، لأننا انطلقنا من خلال مناقشتنا ومن خلال المعرفة بحقيقة وضعنا الأدبي ، من أن الرواية جاءتنا من الغرب . وقد تمّ بالأمس اقرار على أن الرواية الفرنسية كان لها التأثير الأكبر في الأدب العربي . فأعتقد أننا حتى ولو لم نتكلم إطلاقاً أو لم نتجاوز إطلاقاً مع أصدقائنا ومحاورينا الفرنسيين الموجودين هنا ، فإننا ، كمرب ، بمجرد أن نتجاوز حول الرواية ، فمعنى ذلك أننا في قلب إشكالية التحوار مع الغرب . هذه نقطة . نقطة ثانية تتعلق بما قد يبدو لكم وكأنه كان نوعاً من المازوخية من طرفي تجاه الناقد . فانا لست إلا ناقداً ، وبالتالي إذا فسوت فإنني أقسود على نفسي . ولكن ما أردت بكلمتي أن أوضحه هو الشرط الداخلي الذي يربط الناقد مع نفسه ومع الروائي . ولم أتحدث عن شرطه السوسولوجي أو شرطه العام في المجتمع : إنما عن علاقته الداخلية مع ذلك المركز الذي يستمد منه نوره .

وأنا أوافق الأستاذ جبرا على تعريفه النقد بأنه إنارة . ولكن كان كلّ حرصي أن أقول إن هذه الإنارة ليست من ذاتها بل هي نابعة ، ويجب أن تكون نابعة ، من العمل الأدبي نفسه . ولقد اشتكى هو نفسه من أن كثيرين ، ولن أقول أكثر النقاد ، لم يفهموا على كثير مما قاله . وهذا هو بالضبط الناقد الطفيلي . وهنا أشير إلى تدخل الأستاذ بروشيه : إنني لم أقل إن جميع النقاد أو

أن كل ناقد طفيلي ، إنما قلت إن الطفيلي الخطير هو ذلك الذي يكتب لكي يقول أشياء لا علاقة لها بالعمل المنقود ، وإنما هناك بالمقابل ناقد قد يصل إلى درجات معينة من الإبداع ، سمّيتها بالاستقلال الذاتي ضمن التبعية . أنا قلت : الناقد تابع ، ولكن يمكن أن يصل إلى درجة أو إلى أعلى درجة ممكنة من الاستقلال الذاتي ضمن هذه التبعية عندما يستطيع أن يردّ نحو العمل الأدبي نوراً أقوى من ذلك الذي وصله . أي أن يقوّي النور الذي جاءه من العمل الأدبي بواسطة ما سمّيته المرأة العاكسة في المنهج الخصب وأن يردّ ويقراه قراءة مغايرة للنّية التي كتب بها أو التي يمكن أن يكون كتّيبَ بها هذا العمل الأدبي . وبالتالي أن يكشف له دلالات ومعاني جديدة قد لا تكون وردت في الرواية . وأعتقد أن هذا المستوى يمكن أن يسمّى بالإبداع ولكني ما زلت أصرّ على أنه إبداع تابع . وشكراً .

ملحق « الجلسة الرابعة »^(١)

- 1 -

أسئلة الرواية ، أسئلة النقد : حوار مستحيل ٩ .

محمد برادة

1 - سؤال « الخانة الفارغة »

أسئلة الرواية أقدم مما نتصور . . أقدم من تبلورها جنساً تعبيرياً يَحْتَلُّ الصدارة منذ القرن التاسع عشر . ويمكن أن نعود ببداية تلك الأسئلة إلى الخانة الفارغة التي تركها أرسطو عندما نظَّر الأجناس الأدبية في عصره وترك إمكانية استنتاج جنسي تخييلي سردي ذي مضمون مبتذل سيطلق عليه فيلدنغ Fielding ، بعد عدة قرون ، تسمية رواية ، أي « ملحمة كوميديا نثرية »^(٢) .

وأسئلة « الخانة الفارغة » أعمق مما نتصور لأنها تحيلنا على هذا الجنس التعبيري الذي وُجد قبل أن يتحقق وظل باستمرار قابلاً للتلاشي والانبعاث ملتصقاً بالآني والسردي ، مُعِشاً على الشعر والملحمة والأساطير والمحكيكات والقصص الخرافية والشعبية . . وعبر التحولات المتجددة للرواية ، ومن خلال انفتاحها واستمدادها من جميع الأشكال الفنية والأجناس الأدبية ، أصبحت ، بامتياز ، الشكل - السؤال الذي يتوسله الإنسان في مغامرته اللامتناهية بحثاً عن توازن مُتَوَهَّم ، أو سعادة بِكْر ، أو لغة قادرة على تسمية الأشياء .

أي سؤال قَلَّتْ من شبكة الرواية المقتنصة للنافه والجوهري ، لليومي

* نثبت في هذا الملحق النص الكامل لمحاضرة محمد برادة في الجلسة الرابعة التي تمَّ تثبيت ملخصها الذي ألقاه في بداية الجلسة المذكورة . كما نثبت في القسم الثاني من هذا الملحق نصَّ المحاضرة التي كان د . محسن جاسم الموسوي قد أرسلها للجنة التنظيمية وحال عدم حضوره إلى باريس لأسباب طارئة آنذاك ومن ثم إمكانية مشاركته في الندوة شخصياً ، دون إلقاءها في هذه الجلسة .

العابر والوجودي المقلق ؟ وهي ليست أسئلة تصوغها المقولات والمفاهيم الفلسفية والتعميمات التجريدية . . بل هي تستمد قوتها - بالرغم من قصورها النظري - من فرضي المعيش وتجاور الشخصيات المتناقضة ، من تداخل الأصوات واللغات والتقاط التبدلات التي تتم ضمناً خارج الأجوبة الجاهزة للمذاهب والأيدولوجيات . والشكل الروائي بعناصره المتنوعة وتوليداته غير المستنفذة ، بتاريخه وإنجازاته التي تجعل منه وسيطاً بين الواقع والتمثيل ، بين الرغبة والحلم ، بين الرضى والتمرد . . يغدو أيضاً خطاباً ملتبساً ، أقصد خطاباً مُقلِّعاً ، متقلِّباً ، حائلاً بيننا وبين الاحتفاء بالثوابت وبما نتوهمه من تكرار في الحياة . ومن ثم فإن أسئلة الرواية لا تتجدد بطرح إشكاليات غير مسبوقة بقدر ما تكتسب صلابتها وفعاليتها من خلال تخصيص التجربة الروائية داخل كل حقل ثقافي . وهذا التخصيص هو الذي يحمي الرواية من وهم « أدب لا زمني » يضمن الخلود مسبقاً ! ومهما تقاربت « كليات التمثيل » في الثقافات جميعها ، فإن التحقق الفني النوعي هو الذي يضيف الحياة على التمثيل من خلال جدلية العام والخاص . والروائي يواجه أيضاً أسئلة الرواية التي تجد أجوبة مؤقتة من خلال مغامرة البحث عن لغة متفردة هي لغة النثر الروائي المطبوعة بالحوارية والتعدد ، المأخوذة في شَرَك الانشطار والشك ، الموزعة بين الحلمى والملموس ، المفتوحة على ذاكرة النصوص وعلامات الموضة العابرة . من ثم فإن الروائي المسؤول أساساً عن عبور التمثيل من منطقة العدم والإمكان إلى حيز التحقق النوعي ، يخصص أسئلة الرواية ويخصمها من خلال حوارها الخفي والمعلن مع ثقافته ومع التراث الإنساني . لذلك ، فإن الرواية - حتى وإن قصدت إلى تحقيق متعة خالصة - فإنها لا تنفصل عن المعرفة : معرفة ذات خصوصية تسلك المتعرجات وتمزج العقلي بالأسطوري والمرئي ، بالمسموع والتجريبي بالمقروء . . حتى الحكاية أو العناصر القصصية التي تنكس عليها ، تنقل إلينا موقفاً وفهماً معيناً لتاريخ الرواية . . وهذا هو ما يقيم بينها وبين النقد جسوراً وأسئلة مشتركة أو متقاطعة . يؤكد ذلك التأملات والملاحظات النقدية التي كتبها روائيون كانوا وراء تجديد أسئلة الرواية ووراء تخصيصها ودفعها إلى ملامسة الحالات القصوى . . .

من هذه الزاوية ، لا يكون النقد مبرراً في نظر الرواية إذا كان مجرد ما وراء - أدب ، مجرد ما وراء - شاحح ، لأن الرواية أقدر على أن تقول ما تريد .. وإنما يصبح الحوار ممكناً بين النقد والرواية عندما يسهّان معاً في إنتاج تلك المعرفة النوعية الميثوقة بين الثنايا والمنعطفات ، داخل الإشارات والكلام ، عبر العلامات والفضاءات . بعيداً عن المعيارية وتطبيق المصطلحات الجافة ، يمكن للنقد أن يحاور أسئلة الرواية وعوالمها لينتج معرفة تكون بمثابة « مناوية أساسية بين إيتوبيا خطاب علمي خالص وبين التخيل » على حد تعبير ميشيل شارل^(٢) . وبذلك يكون عنصر التخيل ، على اختلاف مكوناته وشكله ، عنصراً مشتركاً بين الرواية والنقد ويجعل منها خطاباً فاعلاً في إنتاج الثقافة وتحسين أسئلتها وإعادة رسم هويتها وتجديد متخيلها . إنني أقصد ، هنا ، النقد بوصفه حديثاً إلى الأدب لا مجرد حديث عن الأدب .

انطلاقاً من هذا التصور العام أريد أن أسجل ما أعتبره لحظات أساسية في الرواية العربية التي بدأت محاولاتها تنضج عند بداية هذا القرن بإيقاع بطيء ومتعثر قبل أن تحتل طليعة الإنتاج الأدبي منذ الستينات بعدما بدأت تتخلص من بصمات التقليد والتأثر السهل لتواجه أسئلة الكتابة والنقد ومغامرة البحث والتجديد خارج أروقة الخطابات المكرورة . وما يهينا أساساً في مثل هذه القراءة النظرية هو إعادة صوغ الأسئلة / الأجوبة التي تشخصها الرواية العربية داخل حقلها الثقافي ، ويتماس وتفاعل مع أسئلة الرواية بصفة عامة .

2 - لحظات أساسية في مسار الرواية العربية

يذهب كثير من مؤرخي الرواية العربية إلى تحديد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنية والشكلية . ومعظم تلك النصوص تعود إلى بلاد الشام ومصر حيث توافرت شروط ترجمة بعض الآثار الأجنبية والتفاعل مع أجناس تعبيرية جديدة . وكانت تجربة الأدب العربي في المهجر رافداً دعم هذا الاتجاه التجديدي الذي شمل الشعر والنقد والرواية . لكنني لا أحرص هنا على التقيّد بالتتابع التاريخي لظهور النصوص الروائية ، وإنما أحاول أن أقدم تصوري من خلال قراءتي وتقييماتي ، معتبراً

الإنتاج الروائي العربي في مجموعه بدون تمييز بين « مواطن النصوص » وتفاوت درجات النضج والتراكم من موطن لآخر .

هناك ثلاث لحظات تسترعي انتباهي أسميها :

- 1 (التجنس والاتساق)^(١) .
 - 2 (الرومانيسك في مرآة الرواية .
 - 3 (الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة .
- وسأرسم معالمها الأساسية على النحو التالي :

1 (التجنس والاتساق :

إلى بداية الأربعينات من هذا القرن ، كُتبت نصوص كثيرة مستوحية لشكل الرواية كما أدركه الكتاب بتيابن في الفهم والاطلاع على نماذج الرواية الأجنبية . ويمكن أن نذكر أسماء رفاة الطهطاوي وعلي مبارك وجرجي زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصاً توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعية . كما نجد نصوصاً كثيرة قلدت بعض الروايات المترجمة وقصدت إلى تسلية القارئ وإخراجه من مناخه التقليدي المحدود . . . ولكن النصوص التي عملت على تأسيس عناصر رواية عربية لها سمات فنية ونكهة خاصة تظل قليلة طوال هذه الفترة التي تتجاوز الستين سنة . وعندما أقول : نصوص لها نكهة وسط الركام المتشابه ، فإنني أفكر تحديداً في « حديث عيسى بن هشام » للمولحي ، و« الأجنحة المتكسرة » لجبران خليل جبران ، و« زينب » لمحمد حسين هيكل ، و« عودة الروح » و« يوميات نائب في الرياف » لتوفيق الحكيم ، و« الأيام » و« أديب » لطف حسين . . . فمثل هذه النصوص هي التي كانت تؤكد ميلاد جنس الرواية ميلاداً يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى ، ويحقق لها عناصر خطابية مغايرة لمعايير البلاغة التقليدية^(٢) . وطوال هذه الفترة لم تكن الإنتاجات الروائية مقبولة من لدن الجميع على أنها شكل تعبري جاد وقادر على أن يغير مفهوم الأدب والكتابة . ذلك أن سياق النشأة أدى إلى اعتبار الرواية رديفاً للتسليّة والمتعة وتقليداً لشكل أجنبي دخيل يندس الأخلاق العامة ويُفسد اللغة ومعايير البيان السليم . وهذا

ما نجده صريحاً في موقف مصطفى صادق الرافعي المعادي للتجديد والذي اعتبر كتابة رواية مُوجبة للعقاب :

« أنا من أجل ذلك لا أزال إلى الآن مع الأدب العربي في فنه وبيانه أكثر مما أنا مع الحكاية ولغتها وعواطفها ، فأكبر عملي إضافة الصور الفكرية الجميلة إلى أدبنا وبيانتنا متحاشياً جهد الطاقة أن أنقل إلى كتابتي دواب الأرض أو دواب الناس أو دواب الحوادث ، فإن الكتب ليست شيئاً غير طبائع كتابها تعمل فيمن يقرأها عمل الطباع الحية فيمن يخالطها . والرواية إذا وضعها كاتب فاجر ، فهي عندي ليست رواية بل هي عمل يجب أن يسمى في قانون العقوبات (فجوراً بالكتابة)^(٩) » .

لقد كان الرافعي مدركاً للتغير العميق الذي يحققه الشكل الروائي عبر تحويل اللغة من قواعد وتعبيرات جاهزة إلى لغة مستوعبة لمظاهر التبدلات الشاملة انطلاقاً من طرائق العيش إلى الوعي بالهوية ومشكلات الثقافة . ولم تكن الناذج الروائية التي ذكرناها سوى تنويع لسيورة بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر بانجاء الانفتاح على الأزمنة الحديثة . وكانت الترجمة والصحافة ثم تأسيس الجامعات هي الوسائل التي طُوِّعت اللغة العربية ومهدت لها طريق ارتياد التخيل الروائي وتأكيد الانتساب لهذا الجنس الجديد الذي استمد عناصره الأولى من الرواية الفرنسية والرومية في القرن التاسع عشر^(١٠) ، أكثر مما استمدّها من الموروث القصصي العربي .

2) الرومانيسك في مرآة الرواية العربية :

في الأربعينات ، كانت الشعوب العربية تعيش مرحلة المجابهة مع الاستعمار وتواجه التجسيدات المادية للتغيرات التي بدأت منذ العشرينات . كان التصنيف الاجتماعي آخذاً في التبلور ، وكانت القيم تمرّ بخلخلة متواصلة جزاء الثقافة والتعلق بنموذجية الغرب .. ثم كانت بداية الاستقلالات والثورات والانقلابات بعد ضياع فلسطين وبروز وعي قومي جديد ...

ولكن الرواية العربية بدأت رحلة أخرى لمسألة الواقع المتسارع التعقيد وفهم إوالات التحول والصراعات .. وكانت عناصر الرومانيسك قد

تشخصت أكثر في المؤسسات والفئات وتصنيفات الطبقات واللغات . . وقد غدت مجابهة الفرد للمجتمع أكثر حدة في مرحلة تشييد الاستقلال وإعطائه محتوى محدداً يستجيب للتطلعات التحررية والثورية ، ومن ثم امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والأيدولوجية واتجاه الرواية إلى تصوير أجواء الصراع واستجلاء أسباب الخيبة والتقاط أصوات التمرد . وبذلك فإن مرآة الرواية اتسعت وتلونت فلم تعد مقتصرة على السير الذاتية واللوحات الرومانسية ، بل أخذت تقدم تمجيلاً متنوعاً عن الرومانيسك المجتمعي ذي التجسّدات المتعددة والمتشابكة على امتداد الوطن العربي . يتجلى هذا التنوع والتحول في الإنتاج الروائي من خلال الإشارة إلى الأعمال الأولى لكل من نجيب محفوظ ، وحنا مينه ، وذو النون أيوب ، وجبرا ابراهيم جبرا ، وعبد السلام العجيلي ، وتوفيق يوسف عوّاد ، وسهيل إدريس ، وغائب طعمة فرمان ، وليلي بعلبكي ، وغسان كنفاني ، وعبد الرحمن الشرفاوي ، ومطاع صفدي ، ويوسف إدريس . ومن بين هؤلاء الروائيين ، يتميّز في هذه المرحلة وفي هذا الاتجاه ، نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وملاحقته للتطورات الاجتماعية وتطويره للكتابة الواقعية . استطاع نجيب محفوظ - في غياب اتجاه روائي يصدر عن تصوّر نظري وخطاب نقدي مدعّم - أن يضطلع بدور المدرسة الروائية من حيث ترسيخ أقدام الرواية وتحقيق انتشار واسع لها . وجميع الأساء التي ذكرناها أسهمت ، خلال هذه اللحظة الثانية من مسار الرواية العربية ، في إغناء النصوص وربطها بالرؤيات الفكرية الفاعلة آنذاك في الساحة الثقافية وأعني الوجودية والماركسية . غير أن ما تكشف عنه نصوص هذه المرحلة بعيداً عن نوايا الروائيين ، هو التقاطها لعلامات وأسئلة وحقائق تسكت عنها الخطابات السياسية والأيدولوجية . لقد تحوّلت الرواية إلى كاميرا تُرينا ما لا تلتقطه المقولات والمفاهيم ، وتُسمّعننا ما يهيمس به الفرد المازوم في خلوته والمُحيط في لحظات يأسه . . .

وهكذا ، عبر أسئلة الذات ، ومساهلة « الآخر » ، واستكشاف علائق الفرد الموضوعية بالمجتمع ، يأخذ الرومانيسك أبعاداً تحقيقية تضع الرواية على مسافة تفصلها عن اندماج متوهم مع الواقع وخطاباته التبيرية .

3) الكينونة المتكلمة والبحث عن أشكال جديدة

منذ السبعينات أو قبلها بقليل ، كأنما الرواية العربية تخوض مغامرة لحسابها بدون يقين أيديولوجي يحمي ظهورها ولا أمل بتخايل أمامها ..
والشهد لا يخلو من مفارقة : فبعد هزيمة 1967 ، وتراجع قوى التقدم ، واستفحال القمع والحكم الفردي ، وانتشار الطائفية والتعصب الظلامي ، وتحجيم الأنظمة للثورة الفلسطينية ، عادت الأسئلة الصعبة إلى الساحة العربية لتضع كل شيء موضع التساؤل .. وانطلقت التحليلات والاجتهادات الفكرية متعثرة وسط خرائب التحديث المتسر وسلطوية الأجهزة ولغظية الشعارات الأيديولوجية .. ومن وسط دخان هذه المعارك ورمادها تنتصب الرواية لتتابع المسيرة بجذرية أكثر من ذي قبل . أمام انجلاء الأوهام تتكلم الكينونة من الأحقاد وتجرب أن تمثر على اللغة / اللغات المناسبة بعد أن تفسر المعنى واستحال التعبير .. كل شيء فقد وضوحه المزيف ، والأحادية انقلبت إلى شظايا متعددة ، والهاوية شبح يتهدد الفرد مثلاً يتهدد الجماعة . والرواية تغامر وسط هذه المتاهة لتجيب على الأسئلة المستعصية من خلال نصوص تلامس الحدود القصوى في الشكل والمضمون . إنها تستنطق الجسد واللاوعي ، المجتمع وبنياته ، التاريخ وخياناته ... ولا يتم ذلك ، هذه المرة ، في ظل أدلجة متعسفة أو التزام مؤمّل ، وإنما عبر الذات التي تستعيد بفرح ، صوتها المغيّب قبل ، وراء سيل الخطب والتصريحات والوعود و وراء أصوات الوعظ والإرشاد والإنذار والتبشير التي تسعى إلى إقبار الفرد والجماعات الراضية للتردي من أجل استدامة بنيات متداعية ، وفكر لاهوتي ، ووصاية أبوية قاعمة ...
لا بد من استحضار هذا المناخ « الهادر » الذي يمارس فيه إخصاء المواطن من خلال الكلام الأجوف ، لنترك قيمة الروايات العربية التي اختارت أن تسج حلقات كلام آخر غير الكلام الأمر .. كلام يكشف عن هيمنة الذات ويفسح المجال أمام الكينونة لتفصح عن شكوكها وتمزقاتها ويحثها عما يعيد لها إنسانيتها وصوتها المرسوم .

ولا يهم كثيراً أن يغلب على هذه الدورة الجديدة من مسيرة الرواية العربية

طابع التجريب أو الانقياد - أحياناً - لتأثيرات شكلانية وطلائعية أفزتها تجارب روائية في أنحاء أخرى من العالم . . لأن الحصيلة ، بالرغم من كل شيء ، تبدو على جانب من الأهمية : فالأسماء كثيرة ، نسبياً ، وموزعة على معظم البلدان العربية ، ونقط الالتقاء حول مفهوم التجديد الروائي متقاربة رغم الشروط المحلية والنمو الروائي المتفاوت من بلد عربي لآخر . يضاف إلى ذلك أن أبرز الأسماء لا تنتمي إلى جيل واحد بل تتداخل أعمار الكتاب لتنصهر داخل تجربة البحث عن أشكال وثنيات وفضاءات جديدة . هكذا يمكن أن نذكر : جبرا إبراهيم جبرا ، إدوار الخراط ، غائب طعمة فرمان ، عبد الرحمن منيف ، غالب هلسا ، إميل حبيبي ، الطيّب صالح ، عبدالله العروي ، غادة السنان ، فؤاد التكري ، حيدر حيدر ، هاني الراهب . . إلى جانب من كتبوا بعدهم وحاولوا الدفع بالتجريب إلى مجالات أخرى مثل :

صنع الله إبراهيم ، جمال الغيطاني ، الطاهر وطار ، الياس خوري ، بهاء طاهر ، محمد زفزاف ، يوسف القعيد ، إبراهيم أصلان ، صبري موسى ، عبد الحكيم قاسم ، حنان الشيخ ، جميل إبراهيم عطية ، عبد جبير ، خليل النعيمي ، مؤنس الرزاز ، سليم بركات . . واللائحة تطول .

اللافت في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن ، هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية أخرى . . وبذلك نلاحظ المزاجية بين الفانطاستيك والأسطورة والمحيكات الموروثة ، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق ، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية واستيحاء الرواية النسبية للورانس داريل ، ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر . . .

لكن الأساسي في نصوص هؤلاء الروائيين هو استبدالهم مفهوم الأدب المساوي للواقع ، بمفهوم علائقي يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والأخيلة والرموز ، مما يضيف على الكتابة بعداً لعبياً يتيح الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكيم وتوليد القصص . . . من ثم فإن حضور التاريخ (خاصة ما يتصل منه بالفترة الحديثة) ومشكلات المجتمع وصراعات

العائلة ، وفلسطين المحتلة وحرب لبنان .. ليس حضوراً برانياً بل هو مُحْتَرَقٌ بالكتابة والتشكيل ومُحَوَّلٌ إلى نسغ ينضح بمفهوم الكاتب وأحلامه وأسلته .. لقد أخذت رواية الأطروحة تتراجع أمام سيادة العلامات والأصوات واللغات والتخيل المركَّب . وقد تتقارب ثيمات الرواية بين كاتب في مصر وآخر في العراق ولكنها تأتي متغايرة في التشكيل والتكوين وطريقة الكتابة ، مثلما نجد في « اللجنة » لصنع الله إبراهيم و« الغرف الأخرى » لجبرا إبراهيم جبرا ، فكلاهما ينسج مناحاً كافكاوياً يشخص الواقع السديمي العيني ويحيل على غرائبه ولكن بتقنية مختلفة ورؤية مغايرة ، حيث تتخذ اللجنة إيقاعاً ساحراً فانطاستيكياً بينما تندثر « الغرف الأخرى » بوشاح الخرافة الرمزية ذات النكهة الشعرية .

إن ما أحرص على تأكيده من خلال قراءة اللحظات الأساسية في مسيرة الرواية العربية هو الإمكانات البكر التي ولّدتها هذه الروايات الجديدة سواء داخل اللغة العربية بمستوياتها المختلفة أو من خلال تنوع التخيل وتوسيع دائرته . وهي إنجازات تتم بالرغم من أنواع الرقابة الساعية إلى الحدّ من حرية الإبداع وبالرغم من هيمنة أيديولوجيا لاهوتية تحمل سيأت متباينة . وفي هذا السياق ، تغدو الرواية ، إلى جانب قيمتها الفنية ، مجالاً لقراءة الأيديولوجيا الضمنية المناهضة لمناخ التقهقر والانتظار والاحتواء وراء اللغة المتخشبة . هل نبالغ إذا قلنا بأن الرواية العربية تقول ما لا يقال في محافل الكلام الأخرى ؟ إنها تغدو بمثابة « تهريب للكلام » إذا استعرنا تعريف أدونيس للكتابة . وعندي أن الرواية ترميق واع يتوخى تهجين الوحدة المتوهمة في اللغة والعلائق والمجتمع لاستيلاء القوى الكامنة .. أليست الرواية إذن هي الفوضى الوحيدة الممكنة من أجل أن تبلغ الأمثلة مداها ؟

3 - النقد والرواية : حوار مُلتبس

طوال مائة سنة ، وهو عمر الرواية العربية ، لم يتنظم حوار متلائم بين النقد والرواية لصالح إمكانات كل منها في إنتاج معرفة جديدة وإعادة صوغ أسئلة الثقافة صوغاً متسعاً من منظور المعيش والمفكر فيه .. وقد لا أستطيع هنا أن أدقق أسباب هذه العلاقة الملتبسة والصراعية .. ولكني أعتقد أن في طبيعة

الأسباب ، التحول الذي عرفه مفهوم الأدب منذ العشرينات والذي تمّ طوال عدة عقود في ظلّ تواطؤ عام أدى إلى ما يشبه حوار الصمّ بين الروائيين والنقاد . فمنذ نهاية القرن التاسع عشر اقترن مفهوم الأدب باتجاه الإحياء السلفي مما جعل النقد بدوره يقيّم الآثار الأدبية ويوجهها نحو الوظيفة التربوية ونحو تكريس البلاغة وتمجيد المثل العليا . وبالرغم من ابتعاد الأعمال الأدبية عن هذا المفهوم ، وخاصة الرواية ، فإن الخطاب النقدي ظل إلى الخمسينات مشدوداً إلى الإسقاط الأيديولوجي وإغفال خصوصية النصّ الروائي وخصوصية خطابه إلى المجتمع . وعندما تبلور خطاب جديد ، آنذاك ، أي في بداية الخمسينات ، عن نقد الرواية ، فإنه انتقاد بفعل الثقافة وسباق الصراع الاجتماعي ، إلى التمدّج من خلال الدعوة إلى رواية وجودية أو رواية واقعية اشتراكية . ومن ثم فإن الأسبقية التي أعطيت لأدب الرواية وضعت في الظل مجموعة الانجازات النصّية التي تشخص تحوّل مفهوم الأدب من خلال ما كانت تقوله الرواية إلى المجتمع عبر خطابها وشكلها وليس من خلال ما تنقله أو تحيل إليه . وبغض النظر عن درجة تمثّل الروائيين للتقنية الحديثة ولخلفياتها النظرية ، فإن مرجع النصوص لم يعد متطابقاً مع الخطاب ، والمسافة بين « الواقع » والرواية اتسعت أكثر فأكثر من خلال العلامات وقد اخلت اللغات وفضاءات التخيل ، حاملة في طياتها مظهرات أخرى للواقع الذي كان يبدو - عبر الخطاب السياسي والأيديولوجي - واحداً قابلاً للفهم والاختزال في جملة مفهومات ومقولات . ونحيل إلى أن النقد العربي ، إلى حدود الستينات ، لم يدرك بعمق هذا التحوّل الذي كان يتم عبر الشعر والقصة والرواية ، ولم يعط لاستراتيجيته هدف تقويض مفهوم الأدب - الانعكاس ، تحرير النصوص من اختزالية القراءة الأيديولوجية .

منذ السبعينات وأيضاً بتأثير من الثقافة ، اتجه الخطاب النقدي إلى تطبيق مناهج النقد الحديث (بنوية ، أسلوبية ، سوسيوولوجيا الأدب ، التحليل النفسي ، السيميائية) في سياق إضفاء العلمية على النقد وتطوير مناهج تدريس الأدب بالجامعات . وقد حظيت الرواية بقسط وافر من هذه التطبيقات التي غالباً ما تتحوّل إلى تشريح مخنبري يُفكّل جوهر الأسئلة الجديدة التي تطرحها

الروايات الجيدة . لكننا نسجل أن هذه التحليلات النقدية تكشف للقارئ العربي عن غنى الرواية الجديدة وعن حتمية القراءات المتعددة ، وبالتالي فإنها تسهم في دعم استقلال النصّ الروائي وتخصيص خطابه .
ومع ذلك فإن الحوار بين النقد والرواية الجديدة يبدو ملتبساً خاصة وأن الروائيين لا يتوفرون على كتابة نظرية تسند استراتيجيتهم وأفاق عملهم . وما تتوفر عليه في هذا المجال مجرد استجابات وتصريحات صحفية أو مداخلات وشهادات في الندوات واللقاءات .

ولكنني أميل إلى ربط التباس حوار النقد والرواية بالالتباس الذي يسود مجموع الساحة الثقافية العربية منذ 1967 نتيجة لانحياز كثير من اليقينيات والأجوبة الأيديولوجية الجاهزة مما أدى إلى الانبهاج والتقهقر تجاه الأسئلة الأساسية وفي طليعتها سؤال الحداثة المتعلق بأولوية تفكيك البنيات الاجتماعية والسياسية والفكرية ذات الخلفية اللاهوتية والتي ترفض الصبرورة وتحتمي بميثولوجيا الثبات الأونطولوجي . . . وهذا ما يجعل تلك البنيات قادرة على الالتفاف على منجزات الثقافة المتنورة والأدب المراهن على حرية الإنسان وإبداعيته اللامتناهية .

لذلك فإن سؤال الثقافة العربية الآن هو بامتياز سؤال الرواية بوصفها أداة معرفة وأداة تفكيك للغة الأحادية الأمرة . ومثل هذا التفكيك ، لكي يكون فاعلاً ، لا يكفي أن تُسطرهُ الخطابات الأيديولوجية والتحليلات المفهومية ، لأن هذه البنية المضادة للحداثة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ والمخيلة العربيين . والرواية ، إلى جانب أشكال تعبيرية أخرى ، مهية لإعادة تبيين المتخيل واستثماره في مجال الحلم وحب الحياة وتحرير الدينوي من أخرويات المقدس . وواضح أن الرواية التي أتحدث عنها هي التي لا يعتمد كتابها على استراتيجية النجاح السريع ورسم صور وردية للتبرجز البليد ، وإنما أقصد الروائيين الذين أثبتوا أنهم لا يقصّدون إلى كتابة نسخة مكررة من الواقع القائم بل يعملون الرواية وسيلة تؤكد إمكان النقد وضرورة الحلم لمقاومة القهر والتشبيء وثقافة التسطيط .

وفي هذا المستوى تلتقي الرواية العربية بالرواية العالمية لأنها تصل عبر مسيرتها القصيرة إلى سؤال البدايات : سؤال « الحانة الفارغة » الذي يجعل من الرواية شكلاً محكوم عليه التجدد وابتداع التجنس انطلاقاً من السردى المبتذل المنبثق من صلب الحياة . إن الرواية لا تستطيع أن تستقر داخل خانة ثابتة يحددها مؤرخو الأدب ومنظروه ؛ وهي بذلك تشبه شهرزاد إذ لا تستمر في الحياة إلا بقدر ما تبتكر الحكيم وتعدّد اللغات .

هوامش

- (1) كما أوضح ذلك جيرار جينيت في كتابه *Introduction 'a l'archéologie* ، لوسوي ، باريس 1979 ، وخاصة في ص 85 ، حيث يستنتج أن أرسطو عرف الرواية الحديثة كاحتفال قبل أن يعرفها بوصفها « محكيّاً وضيماً *écrit-bas* » .
- (2) Michel Charles : *L'Arbre et la Source*, Seuil, Paris 1985, P.33.
- (3) أقصد المحاولات التي نشرت في البدايات قبل أن يكون هناك تقبل من الرأي العام والنقاد للرواية كجنس تعبيرى مغاير للأجناس الأخرى . ويطيعة الحال ، فإن قسماً من تلك الروايات كان مجرد تقليد أو استعارة للعناصر الروائية بدون تمثّل عميق لها . ومع نصوص الحكيم يمكن أن نتحدث عن فهم للتجنس 'genericite' بوصفه عنصراً متجّباً في تكوين النصّ الروائي بناء على وعي الكاتب لإمكانات الجنس وديناميته .
- (4) نجد في كتاب الدكتور أحمد إبراهيم الحواري : مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ، (دار المعارف ، القاهرة 1979) ، صورة عن ردود فعل النقد تجاه الرواية في بداياتها .

- (5) في مقالة نشرها سنة 1934 بمجلة الرسالة بعنوان : « فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها » ، نقلًا عن كتاب د . محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية : النشأة والتحوّل ، بغداد 1986 ، ص 51 .
- (6) يؤكد ذلك يحيى حقي في كتابه « فجر القصة المصرية » ، القاهرة ، 1960 ، ولكن ما يسترعي الانتباه والمزيد من التحليل هو ما أشار إليه يحيى حقي من تحولات في اللغة واستعمالها ، ومن تبدلات في العقلية والسلوكات نتيجة الانفتاح على الغرب ونتيجة نشوء فئات وطبقات متمايزة . وأظن أن هذا عنصر هام يفسّر لنا سيورة تكسير البلاغة الموروثة وإضفاء المرونة على التراكيب والعبارات اللغوية للملاحقة الرومانيسك

داخل المجتمع . . وقد استفادت الرواية من ذلك خاصة من خلال نصوص توفيق الحكيم ويحيى حقي وعدد من كتاب القصة القصيرة .

(7) نستعمل هنا « الرومانيسك » *Le Romanesque* بمعنى مركب : المعنى الذي أعطاه له هيجل في كتابه « الاستيقا » لتحديد التغير الذي طرأ على المجتمع في فترة التبين البورجوازي (تحول العنصر الروائي « الرومانيسك » من البعد الخيالي إلى التجسد المؤسسي . . .) وأيضاً بالمعنى الذي يعطيه رولان بارت لهذا المصطلح ، أي الرومانيسك بوصفه دخولاً في الدال وتقهقراً للمدلول . ونحن نقصد إلى إبراز هذا التحول في التقاط المكونات المجتمعية وإلى الأبعاد الرمزية والسيمائية التي يتخذها واقع الرومانيسك في مرآة الرواية .



ملحق « الجلسة الرابعة »

- 2 -

« رواية النص »

خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة

د. محسن جاسم الموسوي

ليست « رواية النص » تعبيراً « دقيقاً » عما يحتل وصفه بـ « ما وراء الرواية » أو (الرواية المغايرة) ، لكنه التعبير الأقرب إلى الدقة عن تلك النصوص التي تناقش مشروعيّتها في سياق هدم مقصود للاحتيال والأيام في العلاقة مع القارئ . ورغم أن (رواية النص) تفهم على أنها دليل إجهاد أدبي وإنهاك جمالي ، إلا أنها من جانبها الآخر تفهم على أنها تنوخي ضمان انشداد القارئ إلى عوالم النصّ الخيالية ، بصفتها قائمة بذاتها تكويناً « جمالياً » أو « لغوياً » ، بما يعني أنها لا تحاكي عالماً « آخر غير الذي استمدت ذاتها منه بصفتها (صنعة) . كما أن (رواية النص) يمكن أن تفصح عن مسعى الروائي للبحث عن (فنية) الرواية الإبداعية أو شعريتها . أي أن روايتي هذه المغامرة لا يختلفون كثيراً عن الشعراء - النقاد في آدابنا العربية منذ القدم ، كما أنهم لا يختلفون قصداً عن الأوروبيين من الشعراء النقاد في فاتحة القرن الماضي الذين كانوا يعربون عن قلقهم إزاء التقاليد الجارية في الآداب والفنون طارحين بدائلهم في فرضيات نقدية حملتها نتائجهم تعبيراً ومنهجاً ، وحيث إن الرواية لم تكن محظوظة شأن الشعر ، غير مالكة بعد لتقاليدها النقدية ، بدا تراثها الواقعي أيام ازدهارها وكأنه وحده رصيدها الكلي الذي يستلزم الاحتجاج معه أو عليه ، والانشقاق ضد بعضه أو كله . وهكذا توالى الاعتراضات والمراهنات على الرواية ومستقبلها ، معروضة في المناقشات على أنها رديفة (الواقع) و (الواقعية) ، حتى تعالت صيحة اندحار الرواية أو موتها في العقد السادس بعدما كان التكهن بضعف هذا الفن قائماً عند قلة محدودة قبل حين . وتكاثرت

الانجماوات وظهرت دعوات عديدة في التنوع والابتكار ، لتؤكد جميعها أن الرواية متغيرة ، قادرة على التعايش والمجاملة في ظروف ليست اعتيادية بموجب انجازات السينما والتلفزيون وانتقالات العلوم . ولم تغب الرواية الواقعية ، بل إنها ازدهرت أيضاً ، مفيدة من الابتكارات الجديدة وكأنها تريد ردّ التكهّنات المضادة . ورغم ذلك لا يمكن أن نتجاهل هذا التحدي الذي دفع بتتاجات عديدة إلى الإهمال ، وأحال مختلف الأسماء المنتشية في يومها إلى حيث النسيان ، بينما استعاد الفكر أسماء نقاد لم يعتقد في حينه أنهم يقدرّون على تحقيق الثر الذي يقرن بأسمائهم اليوم .

ولكن حيث يكون التحدي تكون المواجهات ، في الحياة كما في الأدب والفنون . ولهذا فإن (رواية النص) لا يمكن أن تبصر خارج هذا السياق على أنها دليل على مسعى الرواية لمواجهة التحدي أو احتوائه . فرواية النص ، في تعبير من كتب لاحقاً كـ Patricia Waugh « مصطلح للإشارة إلى الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود ومنظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع »^(١) . أي أن الرواية لا تبصر في مثل هذا السياق على أنها اتجاه أو موقف صامد ، كما أنها ليست واحدة من بدائل (ما بعد الحداثة) للرواية بمعناها المتعارف عليه ، لكنها من الجانب الإيجابي سمة لمسعى متعدد الوجوه يتوقع التغيير والتطور فيلجأ إلى التجريب على أنه لازم ومفيد في آن واحد . ولهذا لم يكن بدّ من أن يتجه المشاركون في هذا المسعى ، كما يتوجه دعاة التجريب أيضاً ، إلى الجمهور ، معترفين ضمناً بسيادة التقاليد والمواقف الواقعية التي دفعتهم إلى هذا الجهد ، فبدون هذه السيادة لا يوجد ما يستحق المعاكسة والمناقشة والتغيير والإبدال . ولا يختلف الأمر كثيراً في الوطن العربي : فزعم أن الروائي العربي يقلّ عصبية عن نظيره الأوروبي إزاء الاستقبال الأدبي بحكم تفاوت مراحل النمو الأدبي ومردوداتها ونتائجها ، إلا أنه أخذ يشعر أيضاً بالحاجة إلى الخلاص من التقاليد (الواقعية) ، حتى وإن كان هذا الشعور يتنامى جزئياً في ظل حاجات ثقافية وذهنية ولبنة الغرب ذاته . ويمكن أن ينظر إلى (رواية النص) على أنها انهماك ذاتي ، ونرجسية فنية ذهنية كما هو الأمر في رواية محمد براءة « لعبة النسيان » ، أو في رواية العزاوي « مخلوقات فاضل

المزاوي الجميلة»^(١٥) ، لكن هذا لا يعني أن هذا الاتجاه هو السائد في انبعاث هذا النمط ، كما أن هذا لا يعني غياب التقاليد الواقعية أو محمود جذوة ذلك النزوع الحدائوي نحو حوار الذهن مع نفسه أو ظهور الوعي إلى الخارج . ولهذا السبب لا بد من تقصي ظاهرة (رواية النص) في سياق نمو الرواية ونقدها ، علماً نتوصل بعدئذ إلى استنتاجات مناسبة بشأنها : فهي في سياقها العربي لا علاقة لها بالسيرة الذاتية أو المسترة التي ظهرت عند طه حسين والملازني ومحمود أحمد السيد مثلاً ، لكنها ظهرت في نهاية الثلاثينات مسابرة لنزعة البحث عن الذات والهوية في المجالات السياسية والثقافية . أي أن عملاً شأن مسرحية « شهرزاد » لتوفيق الحكيم (١٩٣٤) ورواية « القصر المسحور » المشتركة بين طه حسين وتوفيق الحكيم (١٩٣٦) ، هو من طراز الأعمال التي تملك مرجعيتها الذاتية ، عظمته بذلك الإلفة القائمة بين عقدة شهرزاد التقليدية وبين القارئ وتصويراته ، وناسفة أيضاً ذلك التسلط المهيمن للمؤلف على النص ، ولهذا السبب تصدق تسمية رواية النص على « القصر المسحور » . وتتوزع الرواية في فصول تقاسمها المؤلفان بدراية وقصد ، متخذين من الإلب موقعاً للحدث ، بينما بدت شهرزاد كياناً آخر غير تلك الطريدة أو الضحية أو الفنانة التي تبتغي لإرضاء الآخرين . فهي هذه المرأة المطاردة الحافظة التي تلقي القبض على المؤلفين ، لتنفيذ تصوراتها ومحاكمتها على ما بدا منها وإزاء صورتها المعروضة ، لا سيما تلك التي يقدمها الحكيم في مسرحيته « شهرزاد » ، ولم يكن شهریار ووزيره أقل غضباً إزاء ما ظهر عليه من تأمل وإغراق فكري . ولهذا السبب أصبحت في موقع من يقاضي المؤلف ويقتص منه ، وهو موقع يدرك القارئ أنه لا يتحقق لها خارج النص . ولم يكن مستغرباً بعد ذلك أن تثير عجب المؤلف ودهشته :

- عجباً .. أنت إذن هي التي أوحى إليّ بكتاب ، أنت هي التي خرجت من عقلي وفكري . ومع ذلك يا شهرزاد ، تحطفتني اليوم وتحبسني بين جدران هذا القصر الكبير ؟ ...

بينما تحببه شهرزاد :

- وأنت أيضاً ، ألم تحفظني وتحبسي بين دفتي كتاب
من القطع الكبير. ١٩

أي أن الروائيين يحوصرون على ضمان انتباه الكاتب إلى النصّ على أنه
صنعة ، ليقوما بعدئذ بنسف الوهم الذي يتشكل من خلال العلاقة التاريخية أو
التواطئة مع الأنماط الدارجة في الكتابة أو مع المسميات والوظائف التقليدية
والتوارث بشأن الحكاية - الإطار في « ألف ليلة وليلة » ومرجعيتها المعروفة ،
لكنهما في الوقت ذاته أسقطا موضوعات العصر على الصياغة الجديدة للقصة شأن
التزعة الفردية والحرية الذهنية والفكرية والمساوات و . . إلخ . ورغم أن أدباء
نهاية القرن وبدايته انتهوا بديفيد سيسل مثلاً وبعده (من جيل ما بعد
الحدائث) جون بارث ، يبصرون الحكاية - الإطار على أنها صنعة ، إلا أنهم
يرون الصنعة ذات معنى أو مغزى محدد ، هو قدرة الفن على تجاوز الواقع أو
الانتصار عليه أو إعادة تكوينه : فشهرزاد القاصّة أعادت تكوين شهریار
السلطان العصامي المتفطرس . أما ميدان اهتمام الحكيم في حينه فقد كان ميدان
الحركة الفكرية العربية الباحثة عن الحرية والذات في آن واحد ، وهكذا كان
الشخص هو البدائل الفنية لما يجول في الذهن ، مكتسبين الحرية كاملة
ولمدياتهم طموحة تتيح الهيمنة على المؤلف . ولهذا كان المؤلف يطرح نفسه ليس
خالقاً أو عارفاً أو عليماً ، بل « مختلق الحوادث وبيتدع الأشخاص - ص
170 » . لكنه ، أي المؤلف ، يمنح أشخاصه اهتمامه ليظهروا مالكين لنضج أو
حيوية ذهنية تخرجهم عن مدار محاكاة الواقع . ولهذا ترى الحكيم في فصوله
المحددة داخل تلك الرواية يعترض على ما جاء به المازني في « إبراهيم الكاتب »
أو محمد حسين هيكل في « زينب » . وعندما يقارن طرائق شخصه في التحوار
معه ومعارضته ومحاسنته والشكوى منه بطرائق الروائيين من أبنائه جيله ، يقول :
« - إنه لمن المؤلم أن أراني متفرداً بين إخواني الأدباء بهذا الموقف الذي
وضعني فيه اليوم هؤلاء . . . وإني لأعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم
يلق من أشخاصه ما لقي هذا من الأكرام .
» فيها هو ذا « هيكل » يرح طليقاً ، لم ترفع عليه « زينب » قضية في
المحكمة الشرعية ، وهذا « العقاد » لم يقاضه « ابن الرومي » أمام المحكمة

المختلطة ، وهذا « المازني ترك الأموات والأشباح وأخرج على مسرح كتاباته أهل بيته وذويه من الأحياء فلم يتلَمَر أحد منهم » (ص 180)^(١٠) .

ويعقد الحكيم مقارنات مع اتجاهات أدبية محددة شائعة وتقاليـد دارجة في عدد من الروايات والمسرحيات ، وهذا ما يقصده عند الإشارة إلى هيكل في « زينب » حيث تقاليد الرومانس تتكرر في أشكال القصة الاجتماعية الريفية ، بينما تصبح مسيرة حياة المثقف المتعلم في علاقته بالقرويين وكأنها واقعة لا بد منها لتمثيل الانتقال الجديدة في بنية المجتمع الحديث ، أما المازني فلم يَختَر غير أهله وذويه لاستعراضهم في الكتابة في ضرب من الواقعية حرص عليها أدباء عرب عديدون في العقود الأول من القرن العشرين . أي أن « القصر المسحور » ليست محاكاة ساخرة للحكاية في إطار « ألف ليلة وليلة » بل هي « رواية نص » بطبيعتها تبني على غيرها مؤتلفة ومختلفة ، مقيمة مرجعيتها الداخلية أسلوباً ولغة أيضاً . وهكذا يقول المؤلف عندما يفاجئه شهريار بسؤال عن اسم مملكته ، أي مملكة شهريار ، إنه لم يفكر بهذا الموضوع ، فمرجعيته محدّدة أيضاً بين الإطار والتكوين المصنوع الجديد ، مستخلصاً ضمناً أن هذه المملكة هي نسيج الخيال ، بل إنها المخيلة التي توجد المادة والإطار ، القصة والحبكة ، الملك والمملكة ، أي أن المملكة هي بنية داخلية ، أو صنعة لا تقلّد غير ذاتها في مرجعية النصّ المصنوع المتداخلة أو تناصّها :

« أيسألني أنا عن اسم مملكته ؟ وكيف لي أن أعرف ؟ إن كل ما أعلم عن هذا المخلوق أنه ملك . ولست أدري أين مملكته ، ولا أين موقعها من (خريطة) العالم » (ص 172) .

أي أن عالم الرواية غير محدد ، لا تؤطره الخرائط وتتفاسمه الوقائع ، بل هو كيان مسحور ، كالقصر الذي يقيم فيه ذهنا المؤلفين ، يؤثر ويتأثر ، يكون ويتكوّن ، يُسحر ويتحول بالسحر ، فهو بخيلة لا غير . وبعد قرابة خمسين عاماً (1983) كان هذا المجاز الذهني ، أي مجاز المملكة - المخيلة والخرائط - الواقع ، يتسرّب مفهوماً إلى رواية أخرى يشترك فيها روايان آخران هما جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف في « عالم بلا خرائط »^(١١) . ولم تكن هذه الرواية

تبغي أن تطرح نفسها معبرة عن أمر غير مرجعتها الخيالية في إطار الخلق والابتكار والمخيلة والمثالة ، آخذة من المعالجات النقدية الحديثة في فن الرواية شيئاً كثيراً ، متجاوزة في ضوء ذلك مع مفاهيم زوايا النظرة والتشخيص (رسم الشخص) ومواضيع أخرى عديدة . وتطمح هذه الرواية أن تطرح نفسها منذ تقديمها على أنها نص في داخل نص ، رغم البنية التعبيرية للقصة - الإطار التي تحتضن المؤلف - الشخص أي علاء في نقاشاته مع معارفه وأصدقائه ، وهي مناقشات تقرب من تلك المتكررة على ألسنة شخص هذا المؤلف في نصوصه داخل النص - الرواية . وهكذا تبدو مناقشة نجوى لعلاء المؤلف حول زاوية النظرة العلمية المتسلطة ، التي تعرض لها على أنها مليئة بالمغالطة ، مقدمة النص للمؤلف في ضوء ذلك لكي يتحلل بمزيد من اللامبالاة والحياد إزاء شخصه ، بينما يعترف المؤلف أنه لا يقدر على غير الأخذ بهذا النص خشية أن يفتاظ أو يغضب من انتقاداتها المتكررة لطريقة كتابته ونهجه في التأليف . إنه متهم مثلاً بلباس نفسه للدرجة أن هذه الأوهام تحل بديلة للحقيقة ، ولهذا يطرح النساء كائنات « قادمات من كوكب آخر » (ص 136) . لكنها أيضاً لا تطمئن إلى التفسير الظاهري الذي يعتمد ، ولهذا تواجهه بأسئلة تعيده ثانية إلى رواياته وممارسة دور الناقد إزاء كتاباته :

« - علاء . . لماذا جعلت سلوى تنتحر في روايتك الأولى ؟ ولا تركني لكي أجيئ . كانت تمتلئ فجأة بنوع من الغيظ وتضيف بحدة :
- هل المخلوقات البشرية بالنسبة للروائي مجرد دمي يحركها ويرسم لها المصائر كما يشاء ؟ » (ص 137) .

أما وجهة نظرها في الكتابة فقد حملتها لنا الرواية على أنها متفاوتة مع المؤلف علاء ، وأنها غريبة غير مفهومة :

« - الطريقة الصحيحة في الكتابة ، هي أن يكتب الإنسان ، وفي عينه نظرة مستقيمة نافذة ، أن يكتب عما يحس أنه السر ، أنه الحقيقة الضائعة ، عما يحس أنه يصل ما بين ذاته المركزية ، والأفق المحيط به كالدائرة » (ص 138) .

ورغم أن الروائي يصرّ على غموض آراء نجوى إلا أنه يريد من هذه

الآراء في التشخيص وفن الكتابة والحب وغير ذلك أن تشكل تكويناً « نصياً » في صنعة الكتابة داخل عاله غير المخطط أو المرسوم . وحيث إن الشخصوص الآخرين في القصة - الإطار يرجعون إلى نصوص أخرى لتبرير وجهات نظرهم ، كما يفعل خاله حسام الرعد (ص 149) ، فإن الكتاب برمته يطمح أن يتم التعامل معه على أنه نص يمتلك المسافة الجمالية المناسبة التي تتيح له المناورة في بلوغ النقد الاجتماعي .

ويحقق الروائيان في النص الداخلي « شجرة النار » التفكيك التخيلي الذي يكاد يصبح « رواية النص » المقصودة في هذه المناقشة إذ تتم الإشارة إلى « شجرة النار » على أنها مخطوطة مرة ورواية مرة أخرى ، ليعرض الكاتبان وجهات نظرهما في نظرية الرواية على أنها ليست مقطوعة عن سياق شامل لا ينتفي فيه التعارض مع الخارج ، ما دام هذا الخارج يمتلك أسسه ومقوماته الهادفة أيضاً إلى تأجيل المخطوط التالية في الحياة أو الالتفاف عليها . وهكذا ترى الشخصية المركزية في « شجرة النار » ، أي رياض البرهان ، أن المؤسسات والأنظمة تنظر إلى التراث على أنه غيبي أو جامد ما دام هذا الأمر يتيح لها الاستمرار والهيمنة على الآخر (ص 218) . ويأتي ابتكار شخص مثله بمثابة تقويض الروائي لهذا الخارج :

« رياض : لا تستغفني يا علاء . إن العودة لا تكون إلى ذلك التراث الحي بنواحيه الدينية ، بنواحيه المتطلعة أبداً إلى كل ما هو قادم في حلم البشرية - تلك النواحي التي هي في الأساس من فكر المثقفين المستقبليين (الذين أرجو ألا أكون مخطئاً إذا اعتبرتك في عدادهم) . إن العودة تكون إلى النواحي السكونية والغيبية التي في التراث ، لاعتقاد أصحاب الأنظمة أن الجماهير ما زالت فكراً على قصورها الذاتي ، وأنها تتغذى بمثل هذه العناصر السلفية الراكدة ، التي لن تفلق أحداً ، سوى « الآخرين - المثقفين المارقين ، المؤمنين بأن حياة الأمة تكمن في عقلها القادر على حمل الحاضر إلى ذرى المستقبل ... » (ص 218) .

أي أن هذه النظرة تدخل ضمن مكونات النص الجديد الذي لا يالف الواقع أو يحاكيه أو يمالئ الاحتمال ، فالشخصية هنا يراودها ألا تكون غير ما هي

عليه، مشاكسة وليست مشكلة للواقع، مزعجة وليست متصالحة . وسوف تستعيد مثل هذه المحاور بين رياض ومصممه الروائي علاء البرهان ما دار نهجاً وميلاً بين شهرزاد والحكيم في « القصر المسحور » (ص 228 - 229) :

« علاء : ياخييت . لست أدري لماذا أخلق شخصيات مثلك .

رياض : لأنك مجرب ، إبقاء على .. سلامة عقلك ولا ريب .
علاء : ها ؟ لملك عبق هذه المرة . كنت دائماً أتصور أن الكتابة فعل من أفعال الصحة العقلية ، أو العافية الروحية .

رياض : لك ، أم للآخرين ؟ .
علاء : لي وللآخرين معاً . لو لم يكن فيها شيء من هذا القبيل للآخرين ، لما كتبت .

رياض : وهم جميل ..
علاء : أعدنا إلى الشغب ؟

رياض : لأنني أرى أن كتابتك التي تتصور فيها عافية روحية للآخرين ، تكاد تكون لديهم أحياناً نوعاً من التخريب . » .

ويعتمد الكاتبان نصوصاً أخرى موحية بعض الشيء بقصد المضي في المهمة التقويضية المستترة هذه ، أي مهمة هدم التقاليد التي تعدّ بالية أو معوقة . فهذا هو علاء مثلاً يستعيد نشر حوارية بالعربية تثير لغطاً ما لأنها في عيون دعاة الرأي العام أو السلطة تهاجم التسلط وغيره . لكن هذا الموضوع يغرقه الكاتبان بأحاديث وثرثرة كثيرة عن الجنس والنساء وإشارات إلى فن الكتابة نخرج منها بحصيلة أن « عالم بلا خرافات » أريد لها أن تكون رواية نص ، حيث يبدو علاء المؤلف في النص الداخلي لـ « عالم بلا خرافات » مهاجماً ومنتقداً ومصححاً ومأزوماً لدرجة الإلغاء أو الاختفاء . وهكذا يقول رياض البرهان شخصية العالم الداخلي في النص المذكور مخاطباً مؤلفه :

« لو كتبت أنا رواية عنك لعرفت كيف أراكم التنوع ، والتركيب ، والتعقيد ، والتحوّلات المدهشة . حكاية واحدة من ألف ليلة وليلة - دع عنك أساطير الهند - كانت غموضاً كافياً لي ، في تناول الشخصيات » (ص 202) .

ومهما تكن السخرية التي تنطوي عليها مثل هذه التصريحات إزاء

شخص الحكايات لا وظائفهم ، إلا أن مثل هذه الإشارة تؤكد طبيعة (رواية النص) على أنها معنية بذاتها ، وأعية بها خارقة لمنطوق الإيهام . كما أنها في سياقها الاعتيادي تؤكد الاتهام الذي يتكرر ضد رواية النص على أنها ضرب من (الإغراق الذاتي) . لكن هذه التهمة يمكن أن تتبدد عندما تدرس مثل هذه الإشارات أو توضع في سياق تلك النزعة النقدية في الأدب العربي التي أخذت ظاهراً وعلناً عن الغرب حسه بالأزمة دون أن تفقد العلاقة بالمشكلات المتكررة في الحياة العربية وانعكاساتها المتداخلة ، كالوروث والنظرة التاريخية والتغيير والمدينة والثقافة والسلطة والدولة والأنظمة الكلية . وحيث أن بعض هذه المواضيع أو كلها معروفة لدى الثقافات جميعاً يصعب أن نضع أو نرسم الحدود النهائية في هذا الميدان . أي أن التاريخ مثلاً لم ينظر إليه على أنه تكوين يستعيده الحاضر ويسقط عليه توقعاته وافتراضاته ، بل غالباً ماتم استدعاؤه ورسمه والإشارة إليه على أنه كيان ثابت متمسك نعيشه اليوم كما كان بالأمس . ولأنه يحيا في الذاكرة بهذه الحلة لا بد من أن يشوب الحذر والحساسية أية معالجة له ، كما لا بد من أن ينعكس هذا الحذر على لغة الإشارة ذاتها فتأتي محملة بالتعابير الجاهزة والمسلطات والبلاغة الطنّانة . وحيث إن هذا الحذر ينعكس أيضاً على الرواية ، فإن الطريق الآخر أمام الروائي هو غير مباشر ، أو مستتر ، يتعاضد مع المعلن ليهدمه ، كما يفعل جمال الغيطاني في «التجليات» و «الزيفي بركات» ، ومبارك ربيع في «قمر زماته» وغيرهما .

وتصلح «التجليات» لجمال الغيطاني للتطبيق النقدي في ميدان إعادة تكوين النظرة إلى التاريخ ، وكذلك في مجال الإشارة إلى اقتران (رواية النص) بما بعد الحدائوية : فهي ليست حوار الذهن مع نفسه ، كما أنها ليست استعادة وأعية للتاريخ الشخصي تنقطعها لحظات الكشف أو الإشراق ، كما هو أمر «صورة فنّان في شبابه» ، بل هي نصّ المؤلف متوجّهاً للمؤلف ، أو نصّ جمال الغيطاني نحو ذاته ، في إشراقات تستعيد الواقع من خلال رموز وشواهد وشخصيات أثروا في تكوينه بصفته بعضاً من رؤية وليس بصفته شخصاً . أي أن لحظة التجلي تتكامل عند اللقاء أو الوصل الصوفي ليوسع الوجد مدار الإدراك فتدخل مرايا الماضي بالحاضر منعكسة على بعضها لتبدو وقائع الحاضر مشابهة

للماضي أو مغايرة ، لتجتمع هذه جميعاً في مرآة ذهن المؤلف وروحه عندما يناجي نفسه أو يستدعيه صوت أو صورة كالحسين الشهيد أو عبد الناصر أو والده . وكلما بلغه الصوت أو ارتسمت أمامه الصورة كلما تَبَدَّ الظلام وبدت الأمور أكثر وضوحاً . أي أن هذا النص لا يدّعي التماثل أو يتوخى الاحتمال ، كما أنه ليس معنياً بالوعي الذاتي ، بل إنه يخاطب نفسه بنفسه على أنه (رواية نص) ، أو كتابة واعية لذاتها . وهو في تكوينه الكلي يصلح أن يكون نموذجاً متطوراً في هذا النمط ، مؤكداً خياليته بإلحاح عبر مخاطبة المؤلف لنفسه دون أن يفقده ذلك نقاءه الجمالي وكذلك حسّه البليغ بمخاطر الإرهاب والعذاب والتزوير في حياتنا المعاصرة . وهكذا يظهر النص الصوفي على أنه يحدد مهمته منذ البدء ، معلناً أنه نص ، كما أنه يخرج وملاذ برموزه وتفصيله التي تشكل أدوات الفنان ضد الإرهاب والدمار وإهانة الآداب والفنون . كما أن النص يعيد النظر إلى التاريخ بالمزية التي يراها الفنان نفسه ، خالية من الأغراض والإسقاطات التي تمنع الكتابة المتحررة والرؤية المستقيمة وتبّد الجهد في تلفيق يطيل عمر المؤسسات المعنية دون أن يعين الجمهور في الإفادة من تراثه العقلي أو رصيده الروحي . أي أن نص الغبطاني يستكمل نصه الروائي الآخر « الزيني بركات » بنهج مختلف يلتقي برواية النص .

ويمكن أن تكون رواية جبرا إبراهيم جبرا القصيرة « صراخ في ليل طويل »^(٩) المنشورة في عام 1954 والمكتوبة قبل ذلك التاريخ ، غمطاً آخر من رواية النص ، يستجيب للوعي التاريخي ويسعى لتقديم دليل يسير عنه لم يتكامل في حينه . فالشخصية المركزية ، أمين ، في هذا النص يتعامل مع صراخ على أنه مسيرة وجهية ، العام والخاص ، وهما وجهان متعارضان يفصحان عن إشكالية الرؤية للتاريخ والمجتمع لدى مثقفي تلك المرحلة . إذ أنه بوجهه العام يستجيب للنظرة السائدة ، أو للتشكيل الفوقي للرأي العام ممثلاً بالسلطة في مثل هذه الحالة ، أي السلطة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كما تفصح عنها عائلة ركران هانم ، بصفاتها عائلة متنفذة اجتماعياً ووظيفياً بحيث يتاح لها تكليفه وغيره بالكتابة عن تاريخها . لكن الكتابة مشروطة هنا باستخلاص العبر والدروس ، مستقاة من ذلك التاريخ ومعبّرة عنه . وكلما خاض في ذلك التاريخ

كلما انكمست وجوهه على العائلة نفسها لتوزعها الأهواء بين منشئ إلى الماضي ومفترق عنه مستجيب إلى الحاضر . بينما كان نزوعه الشخصي يني نصه الآخر ، النصّ اللاتاريخي أو المقيد ، الخارج عن الأعراف والتقاليد ، والباحث عن نفسه . لكن الكاتب - المؤلف أمين يعترف أن ذاته موزعة مشتتة تبحث عن الانسجام بين هذه الأجزاء من خلال معاناته الشخصية وتجربته الحياتية البسيطة التي تدور حول علاقة حب بسمية . ومهما بدت القصة طرية وساذجة ، إلا أنها تتعامل مع ذاتها على أنها نصّ لشخص احترف الكتابة ، فجاء بقصته الداخلية لتعزل الإطار التاريخي أو العام ، وتكشف عورة الوثام والعبر التي تلجأ إليها البناءات التاريخية المخططة كجزء من مسعاها لتثبيت استمراريتها ونفوذها ، وهي المعادل المادي للأعراف والتقاليد الأدبية المطروحة في الكتابة على أنها مقومات نهائية مطلقة ، أي أن النصّ يخرج على هذه المقومات ويقاضيه من خلال النصّ المغاير داخل الإطار ، أو من خلال الذاتي مغايراً للعام أو السائد .

ورغم صعوبة إطلاق تسمية « رواية النص » على أدب نجيب محفوظ ، إلا أن روايته « الشحاذ »^(١) (1965) تتطرق إلى قضيتين لها علاقة بالكتابة الواعية لذاتها على أنها تأليف دون مسمى لإيهام القارئ بالاحتفال . إذ أن محفوظ الذي يحرص على بناء المحتمل والمتماثل ضمن قواعد الرواية الواقعية كان يتابع طبيعة الاجتهادات المتكررة في ميدان نقد الرواية الواقعية وتسفيه بعض انجهااتها . ولهذا كان صحفيوه منذ منتصف العقد السابع يناقشون قضايا الفنون والآداب وعلاقتها بالمجتمع كلما قادتهم الأحداث إلى ذلك ، فرواية محفوظ تعول على الحدث والحوار حاملة نبرات الكاتب في نقاشات لم يستقر رأيه بشأنها نهائياً . وهكذا نرى أن الثلاثي المتكوّن من الصحفي مصطفى والمحامى الثري عمر والثوري الذي خرج لتوه من السجن عثمان يجتمعون سوية لمناقشة ما يجري ، متطرقين إلى الفنون والآداب ، بينما كان عمر يعيش حالة توتر إثر حياة متخمة بالمال والجنس ، ومن ثم بالركود والملل . وعندما أطلق عمر بعض الأبيات فيما أعله هלוسة قال عثمان :

« - لم أفهم شيئاً .

وقال عمر :

بالقيمة التي يمكن أن يكتسبها في اللغة التي سوف يترجم إليها .

جورج طرايشي

كدت أتنازل عن أذني بالكلام لأن الأخ جمال الغيطاني قال تقريباً كل شيء أردت أن أقوله . ولكن إضافة صغيرة جداً : رغم تقديري الكبير لدار « سندباد » ولدار « لائيس » - لأنني متأكد أنهم لو تعاملوا مع ثقافات أو مع قوميات أو شعوب أو دور أخرى يمكن كانوا وفروا على أنفسهم كثيراً من وجع الرأس وكثيراً من المخاطر ويمكن أن يكونوا ربحوا أكثر - فيما سأقوله ليس نقداً لهم ، تقديري قائم لهم . ولكنني ألاحظ وأخشى أن تكون كل حركة الترجمة الآن الكثيرة الملحوظة في فرنسا تسير ضمن ما أسميه بفتوة اللغة الفرنسية للثقافة العربية . وأشعر أن هناك دورة مغلقة يدور فيها هذا النشر وهو ليس موجهاً إلى الجمهور الفرنسي العام ، بقدر ما هو موجه إلى الجمهور العربي القارئ للفرنسية ، أي الجمهور العربي فرانكوفوني في المغرب بشكل خاص ، ثم في فرنسا ، ولكن كنت أتمنى ، بشكل عام ، لو وجد لدينا فعلاً كاتب عربي واحد يستحق أن يقال ما ناله مثلاً الكاتب الألباني إسماعيل كاداري . أنا أقول ليس الذنب في ذلك ذنب مؤسسات النشر الفرنسية بل هو ذنبنا أيضاً لأننا لم ننتج بعد الروائي العربي الكبير ، وأقولها صادقاً ومتأسفاً .

محمد برادة

شكراً . أظن أن الأستاذ بدرالدين عروDKي يريد أن يستخلص بسرعة بعض الاستخلاصات عن هذه الندوة التي دامت ثلاثة أيام ونعتمدها في كل الأحوال إيجابية ونعتمدها مجرد بداية . تفضل .

بدرالدين عروDKي

هذا اللقاء الذي ينتهي اليوم ليس مؤتمراً بل مجرد لقاء . أطلقت عليه الصحافة اسم « المؤتمر » ، أما بالنسبة لنا في معهد العالم العربي ، الذي أود أن أذكر أنه مؤسسة فرنسية عربية أو عربية فرنسية وليس مجرد مؤسسة فرنسية ، لم نقل إطلاقاً إنه مؤتمر وإنما لقاء ، وطبيعة اللقاء أنه يبدأ دوماً إما بتفاهم كامل أو بسوء تفاهم أو بين بين . حتى في اللقاء على مستوى الأفراد ، في أول لقاء ،

الشعر عندما خلد إلى واحة المال والجاه والترف ، حتى بلدته النخمة ، وانتابه القلق والحس الغامر بالمرض ، ليضطر إلى الهرب من محيطه بحثاً عن خلاص نفسي وذهي ، ليكون هروبه إلى داخل نفسه معادلاً لهروب من التقاليد والأعراف المهيمنة التي مثلتها حياته . وعندما أصابته إطلاقه رصاصة كانت تتقصد عثمان شعر أنها بلغت أعصابه وبددت البلادة التي أغرقت الحياة فيها ليستعيد صفاء ذهنه ، ومعه انهيار الشعر :

« وخامرة شعور بأن قلبه ينض في الواقع لا في حلم ، وبأنه راجع في الحقيقة إلى الدنيا ، ووجد نفسه يحاول تذكر بيت من الشعر . متى قرأه ، وأي شاعر غناه ؟ وتردد الشعر في وعيه بوضوح عجيب :

إن تكن تريدني حقاً فليم هجرتني ؟ » . (ص 410)

وليس عسيراً أن نتبين التلميح ، وذلك لأن التقاليد الواقعية وبنيتها اللغوية الميسرة في الرواية لا تقل تحشياً وجفافاً عن الحياة ذاتها التي يجيها عمر وتبناها هذه البنى . إذ أن (عمر) بلغ حالة من التبدل تضمنت تحت وطأة الضجر موت الرغبة في المحادثة والاتصال . أي أن لغة الاتصال التقليدية هي معادل غط حياتي آخذ بالموت . ولهذا كان الجرح إيذاناً بحياة جديدة ، شعرية ، خالية من الجفاف والبلادة . أي أن رواية محفوظ « الشحاذ » نوهت باهتمامات « رواية نص » في تقويض البنى المحتطة ، محاولة استعادة الحياة لعوالم التخيل بعدما أصابها التقليد والتكرار بضروب معينة من ملامح الموت .

لكن الرواية الاجتماعية ليست عرضة للموت ضرورة إذا ما تعامل معها الروائي على أنها نصّ قابل للتجديد والانبعاث ، وإذا ما كان واعياً لشعرية النصّ على أنها خروج ملزم على القوانين المتداولة للكتابة السردية التي أصبحت تضيق بضغطي الفهم الجديد للبناءات اللغوية والمكتشفات العلمية والفيزيائية الحديثة التي نوهت لها رواية نجيب محفوظ « الشحاذ » . وقد تكون رواية « ظلال على النافذة »^(١٥) (1979) للروائي العراقي غائب طعمة فرمان مفيدة في مضمار تحرر الرواية الاجتماعية من قيودها التقليدية التي أقامت لنفسها عبر فترة طويلة في الوسط المديني الأوربي طيلة قرن ونيف . ورغم أن « ظلال على النافذة » قدمت على أنها قصة اعتيادية ذات أبعاد اجتماعية ، فإنها رواية طوّرت

خطابها المغاير (ما وراء الرواية) لتنسّف بعض المسلّمات الاجتماعية والمقبولات في الأبنية السردية التي تعبرها أو تقوم لأجلها . أي أن هروب حسية المتروجة حديثاً تمّ كشفه للقارئ من خلال لقاء مع ذهن في أزمة ، شخصية مأزومة ، هي شخصية النجار عبد الواحد والد الزوج المنكوب فاضل ، ابنه الأوسط . وإذ يمرّ الأب في هذه المحنة ، محاصراً في ذاكرته بكل ما يقيمه المجتمع من ممنوعات وعجّومات وتقاليّد ، شاعراً بالخبجل يعصره عصرأ ، وبالعذاب الذي يدفعه إلى استذكار ما دار وما يدور وما يتحمّله نفسه وما تسبب غيره فيه ، كان القاصّ يتسلط عليه عواوراً نفسه ، ومتأملاً ومستعيداً ومستذكراً كل ما دار ، لنطلع على قصة حسية وزواجها السريع من ابنه دون معرفة بأهلها أو أصولها ، وبعدم قدرتها على الإنجاب في الموعد المتوقّع ، ومناكبات العائلة لها ، حتى فرارها قبل أيام ، وهو الأشدّ وطأة عليه خشية المجتمع وأقاويله وخشية موت ابنه المحب المهموم المفجوع . وتمكّن الروائي من استخدام سلطته العلمية ليهيئنا بما يجري مرة ليهجر هذه السلطة ثانية في مستوى آخر للغة ، نطلع من خلاله على الأب محاصراً بالتعاسة والشقاء تتمثلها أحاسيساً وتقنيات وبناءات فنية أو لغوية تتراوح بين انهيارات الوعي وعودة الذاكرة إلى الوراء مودعة في لقطات مستقبلية لما يحتمل أن يكون ويجري . أي ان مستويات اللغة هنا متعددة ، نحيلنا إلى أكثر من خطاب ، لتقدمنا إلى القصة كما تقدّم القصة إلينا ، لنكون في داخلها قبل أن نكبّل بأي نظرة نهائية لا مخرج منها ولا ملاذ .

أما الأهم في « ظلال على النافذة » فهو معمارها أو تصميمها الكليّ الذي تنقسم بموجبه الرواية إلى أربعة أقسام ، يقع كل منها في وجهات نظر ثلاث . وبينما يمثل الأول من كل وجهة نظر في كل من الأجزاء الأربعة ذلك النزوع العليم مخلوطاً بتعليقات متدفقة وذكريات مكتنّزة إضافة إلى وصف الأحداث ، فإن الثانية هي وجهة النظر الذاتية للابن الأكبر ماجد ، وهي وجهة نظر يظلّ لها ماضٍ سياسي مبكر مليء بالاحباط والخذلان . ويكشف الابن الأكبر ماجد في هذه المواجهات مع الذات ومع الآخرين عن تعاطفه مع الفتاة المهارية ، وسعيه للبحث عنها ، غير أنه يقيم علاقة زانية بها رغم أن هذه لم تتجاوز حدود الرغبة والعواطف بعد ، كما يتبين من حوارهما مع نفسه . لكن وجهة النظر الذاتية

هذه ، كما هو أمر وجهة النظر العلمية المطلقة التي تذهب إلى عبد الواحد لتبني على آلامه وذكرياته وتأملاته في وجهة النظر الأولى ، سرعان ما تعيدها الأقسام التالية التي تتوالى في أربعة أجزاء ، من خلال بنية حوارية درامية تقوم على معنى الابن الأصغر شامل لتقديم عمل مسرح يعتمد خلاصته الشخصية عن حادثة حسية وتفرعاتها واحتمالاتها دون أن يدري الممثلون في البدء بهذا الأمر . أي أن الجزء الثالث في الأقسام الأربعة للرواية يتوخى (الموضوعية) من خلال البنية الدرامية ، مقدماً النص البديل للتصنيف المطروحين أمامنا ، من خلال عبد الواحد والمؤلف ومن خلال ماجد . ويأتي الجزء الثالث في متوالياته الأربع ساعياً إلى بعث نسخة من الواقع لا كما عاشته العائلة وشاهدته ، بل كما شارك الممثلون في صياغته من خلال مناقشة المؤلف - شامل - ورده ودحضه . أي أن النص المتكُون ، أو النص الآخذ بالتكوين ، هو الذي يشكل أو يعيد تشكيل الصورة التي طرحتها لنا الفصول الأولى التي تفتح لنا أقسام الرواية الأربعة .

وبعي الروائي فرمان موضوع روايته نصاً ، ويعرض شامل ، مؤلف فكرة العمل المسرحي وخرجها ، غايداً غريباً على عائلته ، وهي إشارة تتكرر على لسان أبيه وأخيه الأكبر (ص ص 33 ، 41) . كما أن شامل يصف نفسه كذلك عندما حلل شخصوه في فكرة مسرحيته المعروضة عن الفتاة الهاربة (ص 68) . لكن النص المطروح بصفته إعادة تكوين درامي للهروب وأسبابه ونتائجه سرعان ما أصبح مجرد نسخة قابلة للرفض أو الدحض أو القبول . صحيح أن فكرة النص يعوزها الثبات النظيري والتنامي الدقيق ، لكنها في تقديمها لأغراض التمثيل الدرامي تعني قصة آخذة بتكوين ذاتها في حبكة ، أو أنها حدث لم يكتسب مواصفته الفنية بعد ، وهو ما يمكن أن يتحقق من خلال المطابقة مع الواقع أو من خلال التحليل والتقييم والتعديل ، كما فعل الممثلون ، أو كما سعى أحدهم إلى البحث عن المكونات الواقعية للنص عندما شعر بوجود عامل شخصي يمنع المؤلف من أن يمنح موضوعه مسافته الجمالية الصحيحة . ولعل الإحاطة بظروف تكوين النص المسرحي تفيدنا في تبين ملامح (رواية النص) عندما تسعى إلى معالجة إشكالية الرواية الواقعية .

وتشكل تعليقات الممثلين بعض هذه الملامح النظرية وهي تستعيد النص المعروض على أنه قابل للتفسير والتفكيك . وعندما قدم شامل فكرة التمثيل المسرحي ، اقترح أن يكون عرضه كما يراه ، رافضاً ما أسماه بالمعادلات التي تقود إلى شخوص منمطين . وبدت القصة في نظره على أنها مجموعة عناصر متناقضة متفجرة لها علاقة بالجندر أو الأصل الغامض للفتاة المتزوجة حديثاً . لكن الجميع ساهموا في تفجير الموقف ، كما يقول ، دافعين بالفتاة إلى الحرب ، رغم أنه من الجانب الآخر لا يجردُها من المسؤولية في ضوء ما هي عليه . وبصفته مؤلفاً فإنه لا يقترح امتلاك مسؤولية مطلقة ، طالباً من الممثلين التعامل بحرية مع الموضوع في نطاق الحوار والفعل والأداء ، تاركين له الإطار العام الذي يجمع خيوط المسرحية الكلية (ص 72) . لكن البناء الساخر الذي يطن النص هو أن تزايد انشغال شامل بالفكرة وخضوعه إليها يقود حتماً إلى ممارسة دور سلطوي كبير على النص . ولهذا اتهمه الممثلون بحجب التسلُّط على الشخوص ، مجبرين إياه إلى التراجع ، حيث لا يملك غير (حق النقض) عندما يبتعد الشخوص عن التصميم الكلي . لكن البناء الساخر للنص يعني ضمناً أن ممارسته لهذا الحق يتضمن إبقاء التكوين الدرامي مفتوحاً ، عرضه للتعديل والإضافة والتحريف (ص ص 125 ، 131 ، 137 ، 138) .

ومؤلف النص الداخلي ، أي شامل ، موصوف في النص الخارجي ، أو العام ، على أنه عرضة للتناقضات والأهواء ، و (الخلخلة العاطفية) ، بما يعني أيضاً أن نصّه لا يمكن أن يدعي الموثوقية . ولهذا نراه يتهم الممثلين بمبالاة مثالية تمنعهم عن بلوغ الواقع . لكنه من الجانب الآخر لا يقدر أن يجيد عما هو مطبوع في ذهنه إزاء الشخوص الذين هو بصدد عرضهم مسرحياً . إنها ، كما يقول ، « انطبعت في ذهني حتى صارت شخصيات حقيقية ، ولا أستطيع غيرها » (ص 211) .

بينما كان قبل وقت قصير يعترف بأنه أجرى من التغييرات على هؤلاء الشخوص ما يجعلهم يختلفون عما كان يرمي إليه ، وهو أمر لا يستمد منه (متعة الخلق) ، كما يقول (ص 210) . لكن متعة الخلق التي يدعيها لا تصمد أيضاً طويلاً ، لأنه في خاتمة نصه المنقول إلى القارئ أعلن للممثلين أن نهجه

لا يعتمد الخلق بل المحاكاة : (أنا لم أخلق ، بل التقطت شرائح من الواقع - ص 298 -) . إذ أن من الواضح أن مؤلف المسرحية مضطر إلى ادعاء الوثوقية المنقولة عن الواقع بعد ما أعيتته المجادلة مع الممثلين ، أي أنه يعتمد اللجوء إلى الملاحظة أو التجربة المباشرة على أنها سبيله إلى النص . لكن واقع المسافة بينه وبين الممثلين أصبح كبيراً لدرجة أنهم وصفوا أنفسهم بـ (شخصيات تبحث عن مؤلف - ص 295) . أي أن النص في هذا الجزء كما هو في التفكير الدرامي في بقية الأجزاء يعوزه التهاusk النظري ، رغم أنه ينسجم مع الوصف الذي قدّمه شامل للحياة على أنها (متاهة ص 60) . ومهما يكن الأمر فإن « رواية النص » يعوزها دائماً التهاusk المنضبط الذي يتحقق جراء تقادم الخبرة والتقاليد في تأليف الاتجاهات أو الأجناس الثانوية في النوع الروائي .

لكن الإعادة الدرامية لبنية النصّ تكتسب معناها الأدبي عندما توضع في موضع المقارنة بنصّ آخر قدمته « ظلال » تقييماً عبر ذكريات الابن الأكبر ماجد وتأملاته وتعليقاته مكتوبة على قصاصات ورقية متفرقة ، دونها في مناسبات مختلفة ، وقدمتها الرواية على أنها مداخلة إزاء نفسه وعائلته وقضية حسية ، دونما الجهد الذي يجمع بينها في نص محقق ثابت (ص 36 ، ص 265) شأن الجهد الذي نقرنه عادة بالروائي أو المؤلف . ولهذا لم يكن مستغرباً أن تكتفي هذه الرغبة بذاتها ويتوقف عن الكتابة عندما أعلن الأب انتهاء البحث بوجود الفتاة . لكن التوقف لا يعني في رواية النصوص هذه انتهاء الروي أو القص ، بل بدايات أخرى لتعقيدات أخرى ، أو بداية جديدة لعدم استقرار جديد رغم مسعى الأب بصوته الأمر لاستحصال موافقة العائلة ، ومصادقة الابن الأكبر ، على إعلانة .

يقول الابن الأكبر ماجد في تعليقه على نداء الأب وأمره :
 « اليوم حين سمعت أبي يقول لفاضل سنأتي إلى بيتها ، وجدتها لك ..
 خاص قلبي إلى رجلي ، هل وجدتها حقاً ؟ ، أم مجرد تعلّة ؟ . وعلى كل حال ،
 صرت كمن صدر عليه الحكم يبلغ لسانه ... القلم لم يعد يسير ... » (ص 287)

قبل ذلك بلحظة كان يعلن أيضاً : « لا .. لا أستطيع الكتابة .. »

سأمرّق الأوراق البيضاء الباقية » . أي أن ماجدأ يقدم لنا المادة المكتوبة بصفتها تشييده أو بناءه اللغوي للواقع ، ملمّحاً إلى أن المصادقة على ما يجري والموافقة والتسليم بالمقبولات هي معادلات الاستقرار ، الذي يعني نهاية القص ، كما يقول تودوروف في « المعجاني » . ولكن حيث إن الأب وجد الفتاة في بيت مشير للاستغراب والشك ، ودافع إلى ربيته ، بينما داهمت ماجد ظنون لا تقل إثارة للارتياح من قبل (ص 286) ، فإن انفجار المواقف قائم ، دافعاً حتّى إلى تحريك آخر لمستويات أخرى في اللغة لإعادة تكوين الحدث ، شأن تلك التي دفعت بالفتاة إلى الهرب . فعندما سألها الحاج عن سرّ هربها ، أجابت :

« - والكلام الذي ينغرز في القلب كالخنجر ؟ » (ص 255) أي أن رواية « ظلال » تحتفي جزئياً باللغة على أنها تدعو للفعل أو الحدث دون أن يعني ذلك ضرورة فقدانها لمواصفاتها الواقعية الأخرى . وتدعونا هذه الرواية إلى تأمل الأفاق المقترحة أمام الرواية الواقعية لتقديم ما يبدو قصة اعتيادية متكررة على أنه مليء بالاشكال والتساؤل . ولا تقلّ عن ذلك رواية « شرق المتوسط » لعبد الرحمن منيف^(١) . فالرواية تقدّم نفسها نصّاً رغم عنايتها الظاهرة بمسيرة شخصيتها المركزية رجب ، طيلة سجنه وتعذيبه ومن ثم إطلاق سراحه مقابل اعترافه . لكن النص عبارة عن الأوراق التي قدمها رجب لأخته أنيسة بموجب مواصفات سابقة شرح بموجبها رأيه في الرواية : فهي لا بد من أن تستفز وتزعج ، لا تسترضي وتريح ، منظور إلى موضوعها من أكثر من زاوية دون تقيّد بالمعنى المحدّد للزمان والمكان . أي أن الروائي يرفض سياق التسلسل الزمني ومعادله السرد ، كما أنه يرفض الهيمنة العلمية للقاص . لهذا السبب رأى ضرورة أن تساهم أخته وزوجها والأطفال في الكتابة ، ليلحقها بعد ذلك بوجهات نظره في نصّ متكامل . لكن ابن أخته طرح رأي مدرس التاريخ بديلاً ، مقترحاً الفعل والعمل متقدماً على الكتابة ، بينما كان زوج أخته يدخل السجن متهماً بتسريب معلومات عن التعذيب الذي يتعرض له السجناء . أي أن الرأيين يجتمعان على صعوبة الفصل بين الكتابة والأداء ، فكلامها قد يقودان إلى نتيجة واحدة . وعندما قرّر رجب العودة بعد هجرة طويلة خارج الوطن ، كان نصيبه التعذيب والموت ، تاركاً لنا النصّ الذي عنوانه « شرق المتوسط »

على أنه الشاهد على قدرة الإنشاءات المكتوبة لتجاوز التصنيفات الجسدية .

ولهذا يمكن القول بأن رواية « شرق المتوسط » تطرح فهماً نظرياً للرواية دون أن يفقدها ذلك الرصالة السياسية . ويأتي النص بعد ذلك مؤكداً أن ساحة الرواية ما زالت تتسع للتجريب والإضافة حسب كفاءة الروائي وموهبته . وعندما يجري تفحص هذا النص ، في ضوء الملاحظات الأساس عن (رواية النص) تبدو الآراء النظرية فيه حول الكتابة منسجمة مع كليته جاعلة منه نصاً مقروءاً رغم خلوه من الطراوة الشعرية أسلوبياً .

أما الرواية الأقرب إلى سياق رواية النص فهي « يحدث في مصر الآن » لـيوسف القعيد ، والتي ظهرت مطبوعة عام 1977⁽¹⁵⁾ : فالروائي هنا منخرط باسمه الصريح في تفسير الواقع كما هو في كتابة النص المكتوب بلغة دون الأدبية تحاذي التقرير الصحفي : أي أن النص لا يدعي التسامي الأدبي . كما أن قصة العامل الزراعي الذي كابد العذاب وانتهى إلى الموت تتكرر في المناطق الريفية تحت نير الاستغلال . لكن النص توجه نحو مسعى المستغلين لمصادرة هوية العامل الزراعي وإنكار وجوده من خلال الإشارة إليه مرة حثالة الأرض ومرة هارباً . أي أن النص يشتمل على مادة يعقلورها أن تصبح حبكة لرواية . وبدل أن يجعل من (ما وراءية الرواية) هامشاً نظرياً تدخل الروائي علناً في صياغة المادة وتكوينها ومتابعة الأحداث دون أن يلغي خيالية النص . أي أنه في مسعاه الصياغي والمتداخل بأحداث القصص لم يتقصّد ادعاء الاحتمال أو المائلة . ومنذ البدء يذكر في تقديم قصته أنه لا ينبغي افتتاحية مثيرة (ص 9) ، بل يروم إقامة علاقة وثيقة مع القارئ ، مؤكداً أنه شريكه في خلق رواية وليس في ادعاء مغاير (قلت إننا نخلق رواية) . وقبلها يقول :

« بمجرد أن تقع عينك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة ، تكون قد قامت بيننا علاقة تلور حول رواية نقوم بخلقها معاً » (ص 9) .

ويتبنى المؤلف استراتيجية التأكيد تارة والسؤال والتفنيد تارة أخرى . لكن الروائي يلجأ إلى التفنيد والانكماش للإلغاء « الأدبية المستهلكة » ، منها القارئ إلى أنه روائي يحقق لقاءاته بشخصه ، ويلجأ إلى الكتانة عنهم حسب الطرائق

المتبعة عند غيره :

« وكما يكتب كبار الروائيين أقول إن الصدفة وحدها هي التي صادفت لقائني بزوجة الدييش » (ص 81) .

كما أنه يستمر في منهجه مضيفاً إلى القارئ ما يمكن أن يترك له لاكتشافه (اقترينا من آخر الرواية) ، لكن الرواية لا تحتفي بنهاية سعيدة ، (ص 155) ، ذلك لأنها تبني على قضية النفوذ الذي يمنح نفسه حق مصادرة الآخرين ، وإلغاء وجودهم ، حتى بدا العامل الزراعي وهماً ، رغم وجود زوجة على ذمته ولها أطفال منه . ولم يترك القارئ وشأنه بل أردف مشاكسته المستمرة له بهدم مقصود لطموحات الرواية التقليدية في الإيham بإمكانية المصالحة بين الفرد والمجموع ، بين الحالة الشاذة والتقاليد العامة ، بين المتيسر والبعيد المثال . أما في رواية النص فإن المواجهة لتقاليد الإيham تقتضي هدم الوفاق بين الرواية التقليدية والقارئ ، فالنص ليس وسيلة للتسلية ، يقول الروائي : « ولأنك جلست لقراءة روايتي بقصد الامتاع والمؤانسة أو الهروب من احباطات الواقع اليومي ، لن أثقل عليك بالكثير من الأسئلة . » (ص 168)

ومعها كانت طبيعة هذا النص ، إلا أن كاتبه أصرّ على إيضاح فهمه لمعنى الكتابة في الصفحات الأخيرة منه ، موضحاً أنه لا يؤمن بالحياة ، بل يرى ضرورة الخروج على الصمت حتى وإن وجهت الانتقادات إلى نهجه في الكتابة . يقول في ص (157) :

« أقررت الكتابة . أن أخرج على مؤامرة الصمت والاسكات التي تدبر لإخفاء ما حدث وما يحدث . ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب ، مازلت أشعر بذنب المشاركة في الصمت طوال سنوات مضت . » .

ثم يضيف ما يعني أنه لم يقل كل ما لديه : « إن المسافة ضخمة بين العنوان والمحتوى . العنوان مثير ولكن الرواية بعيدة عنه . لا أعرف كيف أردّ على هؤلاء . القيود كثيرة بعضها كامن في داخلي . رغم هذا حاولت العثور على خرم إبرة أقول من خلاله ما استطعت

إخراجه من العالم الذي يرحف برعشة المغامرة الجديدة في أعماقي . (ص 170)

أما رده على المعارضين على الرواية فنأ فأنه يقدر مسبقاً بعض التهم التي تراه تبسيطياً ، والأخرى التي تراه مقصراً في إدراك معنى الواقعية حسب مفهوم لوكاش ، حيث إنه لم يقد القصة إلى نتائجها المحتملة ، أي إلى احتياج العمال أو الثورة (ص 173 - 174) . لكنه يحدد مهمته بإزعاج البركة الهادئة وهدم الأوهام والأحلام . أي أن مهمته تقع ضمن ما نطلق عليه (رواية النص) التي ترى أنها تسعى أصلاً لإسقاط الإيهام وهدمه ولفت الانتباه ثانية إلى النص على أنه يوجد واقعه خارج القوالب المكرورة أو البديهيات التي تواطأ بشأنها الكتاب والقراء . أي أن الناقد في الرواية هو كاتبها ، وهو الذي يسعى ضمناً لتوقع اعتراضات النقاد أو القراء وتفنيدهم أو صدّهم أو تقليل شأنهم بعدما كانت الرواية التقليدية تُصنّف من هذا الشأن .

وعلى خلاف هذه الرواية التي تبتغي بناء نقدها في داخل النص السياسي - الاجتماعي رواية عماد براءة الصادرة حديثاً (1987) ، والمعنونة « لعبة النسيان » . والنص هنا سيرة يفتحها الهادي ليستكملها آخرون مشاركون فيها أمثال السيد طيب وسي إبراهيم والطابع . وإذا ينتمي هؤلاء إلى عائلة واحدة فإنهم من خلال وجهات النظر المعتمدة في الرواية يقدمون وضعاً اجتماعياً وسياسياً منظوراً إليه من بؤر متعددة تلتقي جميعاً في بؤرة مركزية عاها العائلة . لكن المادة في وضعها الذاتي أو العام المطروح في سيرة تبقى محتاج إلى تنظيم لتصبح حبكة أو رواية .

ولم يقصد الكاتب في بدائل تقديم الرواية على لسان الهادي غير هدم الإيهام ، طارحاً لعبة النسيان على أنها « نص » متخيّل يسعى لتفسير نسي الحقيقة نسبة تخص عائلة الهادي ، التي تلمّع على عائلة المؤلف نفسه . وهكذا يشير راوي الرواية إلى مثل هذه الافتتاحيات على أنها تعود للهادي ، لا علاقة لها ببقية النص ، أي بتجربة النص مرثياً أو معروضاً من خلال وجهات نظر الآخرين (ص 135) . ويظهر راوي الرواية في الفصول الموزعة تحت لقبه بمثابة

الناقد الأدبي ، أو الصانع لهذه الصنعة ، ليقدم الاقتراحات والتعديلات والمقترحات والتصويبات للمؤلف . لكنه بقي بعيداً عن النص رغم ذلك ، غير مُفلح في منهجه تماسكاً أو في إعادة تفكيكه ليبرز وجوده . وتبقى صيغة دخول وجهات نظر الطابع أو سي إبراهيم أو السيد طيب هي الأساس ، بينما تأتي الأصوات المظلمة اعتيادية معزولة تزيد في إبقاء وجهات النظر المذكورة تقريرية لا ترتقي إلى النص الذي نطمح إليه ، رغم أن المؤلف نجح في تقديم بناءات لغوية ، أو مستويات لفظية لهذه البناءات تفصح عن أوضاع اجتماعية وفكرية متباينة . وقد تتوافق هذه الخاصية المضطربة مع (رواية النص) بصفتها حالة تحريرية ، لكن هذا التفسير يقيي النص ضمناً دون طموحه المعلن في أن يصبح رواية .

وعندما يتوجه راوي الرواية إلى القارئ بخصوص الفرقه بينه وبين المؤلف يكون بمسئاعه تطوير وجهات نظر نقدية مهمة نسبياً عن بلاغية الرواية أو خطاها . فالمادة التي يعدها المؤلف خاماً لم تبلغ حالة الفن بعد أن يخصها راوي الرواية بالعناية ليوحد منها صنعة . أي أن هذا النص يعني أنه متخيل ومصنوع . ويتقصد راوي الرواية هدم التوقعات أو نسفها مشيراً إلى أنه يؤد إيهام القارئ بقدرته على الاختيار والانتقاء والدقة (ص 55) . لكنه لا يتوقف عند حدود معالجة الأساليب ، بل يتوجه أيضاً إلى الأفكار ذات العلاقة بالصنعة ، كمفهوم الزمن ، معترضاً على رأي المؤلف في أن الزمن بعض من الموقف الكلي ، يتغير مرحلياً ، فهو يرى أن الزمن يتغير في ضوء الوعي البشري بهذا التغير من خلال التجربة ، والتي تشكل الشخص بصفته محتوياً زمنياً . ومثل هذا الاكتشاف هو الذي يفرض حساً بالجدّة على كل ما هو ثابت أو دائم . ويضيف ما يعدّ اليوم بديعية اعتيادية دارجة ، قائلاً :

« لا داعي لأن نجزيء الزمن إلى زمنين : وأبسط من ذلك أن نعتبره سرمداً متجدد الأنية ، له قوانينه وثوابته ، وأن نتابع التغير من خلال الشخص ومواقفها وسلوكاتها فهي التي تعاني من وطأة الزمان ، وهي التي تقاوم وتتحدى وتتمرد وترسخ ، وتتحايل بالفلسفات والكلام لإطالة بقائها داخل موكب الزمان » (ص 131) .

ورغم أن مثل هذا التقديم حول الزمن والشخص يعيدنا إلى الحيات المتغيرة للشخص في عائلة الهادي ونويه ، إلا أن النصّ تعوزه صناعة الرواية ، كما أن التظلمات فيه لم يقد منها بوضوح في تكوين هذه الصنعة . لكن هذه التظلمات تقودنا إلى ما يمكن أن يتحقق داخل رواية النص ، وما يمكن أن يبقى هامشاً نقدياً . ويبدو أن النقاد المثقلين بالنظرية تعوزهم دقة الشعر اللازمة لمنح الحياة للمادة ، ومنح الحيلة للحياة ، فتأتي نصوصهم بمثابة هوامش سيرة تذييلها هوامش النقد .

وعندما نريد تفحص (رواية النص) ، أو نصوص ما وراء الرواية ، أو الروايات المغايرة ، يمكن أن نقول عنها في أدبنا العربي إنها تدخل في عداد الجهد النقدي الذي ليس من الصواب التنكّر له في أية دراسة لنظرية النقد الأدبي العربي الحديث . وقد نتفق على أن الجهد الأسبق ، كجهد الحكيم وطه حسين مثلاً ، كان تعبيراً عن بحث قلق لإيجاد قنوات التعبير عن التجربة ، مهما اختلفنا بشأن هذه التجربة ، حيائية كانت أم ذهنية . وحيث إن الكاتب العربي عايش حساً بالتغير السريع من جانب وحساسية مفرطة ومتشجّة إزاء الانفجار الفكري في الغرب من جانب آخر ، كان لا بد من أن تتكرر الأسئلة لديه إزاء مواضيع عديدة تخصّ الواقع والتقاليد والتاريخ والإبداع والنص . كما أن طبيعة بنية الوعي التاريخي لديه جعلت من مكابذته في هذا الموضوع أكثر وعورة من غيره متحوّلة عنده في هيئات وأشكال متباينة ، فاجعة مرة وهو يراها مجموعة من المحرّمات ، ومؤلة أخرى وهو يراها سياقات مدمّرة لنزاعات دموية طويلة ، بينما يراها بهيجة مشرقة عندما تظهر أمامه في عطاءات الفلاسفة والمتكلمين أو نتاجات الحضارة والمدنية .

وعدا هذا السياق ، فإن الروائي العربي لم يكن صاحب علاقة متكاملة أو حقيقية مع النوع الأدبي الروائي ، رغم علاقته الوثيقة بالحكاية الشعبية . ولهذا فإن مصادقته على المنظور بصفته واقعاً ، والتصافه بالتجارب الصغيرة على أنها إنجازات تستحق التحوّل إلى صنعة ، متوقّعة في ضوء ضعف هذه العلاقة . كما أنه عندما يريد محاكاة غيره في التمرد على تنويعات هذا النوع الأدبي يبدو مهزوزاً ، لأنه يرحل مع غيره في أمر لا علاقة له به . وما يثور عليه كاتب في

الغرب لا يعني لزوم تمردّه هو الآخر، رغم أن الفكر الإنساني أصبح ميسوراً في حركته وانتشاره بحكم تزايد وسائل النشر والاتصال .

لكن الروائي العربي في نتاجه الأحسن جاء بتناجات روائية تستحق الملاحظة ، وعندما ظهرت رواية النصّ على هامش هذه كان بعضها يشتمل على استراتيجية للكتابة ، أشرت إليها في مقالات متعلّدة عام 1979⁽¹⁾ ، همّها تحييد النقاد خشية أن يسيئوا فهم التجربة الجديدة ، وأملها كسب القارئ إلى صف هذه التجربة بعدما اعتاد هذا القارئ على غمط معين من الرواية الاجتماعية المتوافقة مع البنى الخارجية للحياة المنظورة . وفي مثل هذا النمط من الطرائق النقدية يمكن لرواية النصّ أن تندمج في السياق الأوسع لحركة الرواية والنقد ، لكن صلاحيتها نصّوياً أدبية روائية لا تتحقق دون تمكّن كاتبها من إيجاد نصّ عضوي يمتلك نقده الأدبي في داخله دون أن يكون هذا النقد علة عليه .

هوامش

(1) يراجع كتابها : رواية النص ، نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقها (لندن 1984) ، ص 2 :

Metafiction : the theory and practice of self-conscious Fiction. London: Methuen 1984.

- (2) صدرت رواية محمد برّادة عن دار الأمان ، الرباط 1987 .
- (3) ظهرت الطبعة الأولى للقصر المسحور عام 1936 ، ص 39 - 40 .
- (4) المصدر نفسه ، ص 170 .
- (5) المصدر نفسه ، ص 180 .
- (6) ظهرت سلسلة مقالات الكاتب في جريدة الجمهورية عام 1979 ، واشتمل عليها كتاب الرواية العربية : النشأة والتحوّل (مكتبة التحرير ، بغداد ، 1986) ، ص 35 ، 262 - 289 . أما عالم بلا خرافات فقد ظهرت عام 1983 (بغداد ، المكتبة العالمية) . الإشارات إلى الصفحات 136 - 137 ، 138 ، 149 ، 218 ، 212 بالتتابع .
- (7) بدر زمامه (بيروت ، المؤسسة العربية 1983) ، وظهرت رواية الغيطاني تجميعات (القاهرة ، دار المستقبل العربي) .
- (8) كتبها عام 1946 .

(9) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع (بيروت ، المكتبة العلمية ، بدون تاريخ)
ص : 390 و 410 .

(10) بيروت ، دار الآداب .

(11) شرق المتوسط (بغداد ، الرشيد 1977) ، الصفحات 162 - 163 ،
172 - 174 ، 178 - 179 وكذلك (204 - 207 .

(12) القاهرة ، 1977 .

(13) ظهرت كتاباتي حول الموضوع عام 1979 في مجلة ألف باء علاوة على ما ورد في جريدة
الجمهورية .

* * *

الجلسة الخامسة

مشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية

رئيس الجلسة : محمد برّادة
المحاضران : سهيل ادريس
بيير برنار

المعقّبون : أوديل كاي
فيليب كاردينال
عبد السلام العجيلي
إميل حبيبي
الياس خوري

شارك في النقاش :

إدوار الخراط
الطاهر وطار
كارمن رويز
بدرالدين عروديكي
آن مينكوفسكي
جميل حتمل
صبري حافظ
أنيسة بومدين
جمال الغيطاني
جورج طرابيشي
وآخرون من القاعة

محمد برادة

تصدى هذه الجلسة لمشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية ، وهي كما تعلمون جيداً مشكلة على جانب كبير من الأهمية لأنها من صميم تحقيق التواصل بين الثقافات . وإذا كانت هذه الجلسة ستخصص أكثر للحديث عن الترجمة من الفرنسية إلى العربية ومن العربية إلى الفرنسية ، فاعلم أنه في الوقت نفسه هناك إشكالية عامة تتصل ، إذا صح التعبير ، باستراتيجية الترجمة : لماذا نترجم ؟ ما هي الأعمال التي تحظى بالأولوية في الترجمة ؟ كيف نحقق لها الانتشار والوصول ؟ ما مدى فاعليتها في تغيير صورة كل ثقافة داخل الثقافة الأخرى وفي تحقيق نوع من الحوار المتساوي المقر بالاختلافات بدلاً من أن تلعب دور تصدير القيم الجمالية والأخلاقية والأيدولوجية ؟ . إذن في البداية نستمع إلى مداخلة الدكتور سهيل إدريس باعتباره عاملاً ورائداً في هذا المجال ويعيش التجربة داخل الحقل الثقافي منذ أزيد من ثلاثين سنة ، فيلتفضل^(١) .

* قبل أن يتمكن الدكتور سهيل إدريس من بدء كلمته ، استأذنه محمد برادة في إعطاه الكلمة لفئة من القاعة كانت قد طلبتها ، وهي الأتية سمية الزعيم ، التي قالت : « في إطار دراستي الجامعية ترجمت لإلياس خوري روايته « الجيل الصغير » ، وأعتقد أنه لا بد من ترجمة كل شيء : الروايات ، الأشعار ، النظريات ، وكذلك أفراحنا ، وعلاياتنا ، وقضيتنا . أما أنا فإني أؤمن بقوة بكل ما يرويه الروائيون . ويقول إلياس خوري في روايته إن فلسطين حائلة ، كل عربي هو فلسطيني ، كل فقير يعمل بتدنية هو فلسطيني ، فلسطين حالتنا جميعاً . لا أهل بتدنية . ولا أكتب روايات . ولكن فقط أريد أن أطلب منكم ، لأنه ليست في باريس مقبرة أعزكم على زيارتها ، أريد منكم دقيقة صمت على أرواح الشهداء ، ونجمة لشعب فلسطين . ووقف جميع من في القاعة دقيقة صمت على أرواح الشهداء .

سهيل إدريس

أود قبل كل شيء أن أقول إن هذه ملاحظات ونقاط أريد منها إثارة الموضوعات المتعلقة بمشكلات الترجمة ، ولم أعد محاضرة . إنما هي إثارة نقاط كما قلت لن تكون مهمة إلا حين توثرونها بملاحظاتكم ومناقشاتكم . قد لا تكون هناك مبالغة في القول إن العامل الأساسي في إقامة حوار الحضارات هو تبادل التأثير الثقافي . وبالرغم من أن هذا التبادل ليس في الغالب متكافئاً في الوضع المتعلق بحضارتين غير متعادلتين ، وأنه محكوم بعلاقة القوى المتواجبة التي تقوم على تأثير الأضعف بالأقوى ونزعة الأقوى إلى إهمال شأن الأضعف ، فإن خير الإنسانية الذي يسعى إليه المجتمع البشري ويطمح إلى تحقيقه هو التعارف الحقيقي الذي يقود وحده إلى التفاهم والاتفاق والسلام .

ونحن نؤمن بأن الترجمة هي في رأس العوامل التي تؤتي إلى معرفة الآخر ، حتى ولو كانت هذه المعرفة من أجل الاستغلال ، كما هو شأن الاستعمار بمختلف أشكاله . ولكن لا بد أن تنتهي هذه المعرفة بما هو كفيل بتقويم الخطأ .

وقد لعبت الترجمة دوراً هاماً في نهضة الأدب العربي الحديث وشارك معظم ممثلي النهضة في حركة ترجمة الآثار الأوربية أو اقتباسها . فأغنوا اللغة العربية بعدد كبير من النصوص ، كان لها تأثير بالغ في تطوير الفنون الأدبية ولا سيما الرواية والقصة ، وكان ما تُرجم عن الفرنسية يحتل المكان المرموق في لائحة المترجمات ، وكان أول من نقل عن الفرنسية « مغامرات تيليماك » لفينيون التي ترجمها رفاعة الطهطاوي ، و « بول وفيرجيني » التي ترجمها عثمان جلال ثم اقتبسها المنفلوطي تحت عنوان « الفضيلة » ، وترجم جميل المددور « آتالا » لشاتوبريان ، وترجمت روايات مختلفة لبلزاك ولأمارتين وبول بورجيه وفرانسوا كوبيه وغاي دو موباسان وهنري بوردو وإميل زولا وفلوير وأناطول فرانس وأندريه جيد . . .

ولا شك في أن كثير من هذه الترجمات كان يشكو الضعف والتشويه وعدم الأمانة . ومن طريف ما نقرأه في هذا الصدد ما كتبه طه حسين نقداً لترجمة

حافظ إبراهيم لـ « البؤساء » ، فهو في رأيه يلخص ولا يترجم ، ويقول إن ترجمته على ضخامة ألفاظها وفخامة أساليبها ، وعلى ما لها من روعة وبهاء « ليست دقيقة ولا حسنة الأداء » . ثم عاب عليه « الإسراف في اللفظ الغريب ، والإعراض التام عن بعض النصوص والتشويه الذي يختلف قوة وضعفاً لبعضها الآخر » . وأطرف ما جاء في نقده حين هذه الترجمة قوله : « ما رأيك في أني أقرأ الأصل الفرنسي لـ « البؤساء » فأفهمه بلا عناء ، وأقرأ ترجمته العربية فلا أفهمها إلا كارهاً . . وكثير من الناس يفهمون البؤساء بالفرنسية فهماً يسيراً ، ويفهمونها بالعربية فهماً عسيراً ! » .

وما يثير العجب حقاً أن يتصدى للترجمة كتاب لا يعرفون اللغة الأجنبية كالمنفلوطي الذي كان يكلف بعض أصدقائه بترجمة الآثار الفرنسية ثم « يقتبسها » : فعل هذا بعدد من الروايات مثل « تحت ظلال الزيزفون » لالغونس كار ، و « في سبيل التاج » لفرانسوا كويه ، و « بول وفيرجين » لبرندين دوسان بيير ، و « سيرانو دو بيرجرارك » لأدمون رويستان . . . وفي « العبرات » للمنفلوطي علة قصص مقتبسة عن شاتوبريان والكسندر دوما الابن . ونحن نعتبر أعماله في هذا الميدان نموذجاً للترجمة / الخيانة Traduction trahison .

ولا شك في أن الإقبال على ترجمة الآثار الفرنسية الروائية خاصة محدود نسبياً إذا قورن بالإقبال على ترجمة الروايات الإنكليزية أو المكتوبة باللغة الإنكليزية . ويعود ذلك إلى أن الثقافة الفرنسية في العالم العربي هي دون الثقافة الإنكليزية انتشاراً ، وهي الآن تزيد تراجعاً لصالح الثقافة الإنكليزية . ومع ذلك ، وربما كانت هذه مفارقة ، فإن ذوي الثقافة الفرنسية أكثر إقبالاً للغة الفرنسية من مثقفي الإنكليزية للغة الإنكليزية . وهذا هو السر في انعدام الإقبال على المترجمات الفرنسية في تونس والجزائر والمغرب التي يفضل مثقفوها قراءة الأدب الفرنسي ، ومنه الرواية ، بلغته الأصلية على قراءته مترجماً . على أن سياسة « التعريب » التي تنتهجها حكومات بلدان المغرب العربي في مواجهة سياسة « الفرَنسة » دفعت باللغة العربية إلى المقام الأول ولا سيما في الجزائر ، مما يحدو بنا إلى توقُّع ازدياد الإقبال على الأدب المترجم في السنوات القادمة .

ينبغي الاعتراف بعدم توفر المترجمين الأكفاء من الفرنسية إلى العربية . ونحن نأخذ ما نعثر على المترجم الذي يحسن اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها . ونعتقد أن الكفلة في هذا الميدان نوع من الإبداع . وبالرغم من أن الترجمة موهبة أدبية بذاتها ، فإن الوسيلة المساعدة تلعب الدور الأهم في إجادة الترجمة أو إساءتها . والواقع أننا كنا حتى السبعينات ، نفتقر إلى مثل هذه الوسيلة ، أي إلى معجم فرنسي عربي جيد يعين المترجم في أداء عمله .

والحق أن هذا ما كان قد دفعني ، وأنا أدرس مادة الترجمة والتعريب في الجامعة اللبنانية وجامعة بيروت العربية ، إلى الانكباب على وضع معجم كبير بعنوان « المنهل » شاركتني في وضعه الدكتور جبور عبد النور ، وصدر في عام 1970 ، وأنا أزعم أن هذا المعجم قد حلّ كثيراً من المشكلات التي كان يواجهها المترجمون العرب عن اللغة الفرنسية ، بالرغم من أنه أصبح الآن ، وهو على وشك صدور طبعته العاشرة ، بحاجة إلى إعادة نظر . ولكن افتقارنا إلى معجم ثنائي عربي فرنسي لا يزال قائماً ، حتى بعد صدور معجم عبد النور . أما معجم « الكامل » فإن ما صدر من أجزائه التي لم تتجاوز حرف « الراء » يجعل الاستعانة به محدودة النفع ، بالإضافة إلى ما يشكوه من أن منهجه المعجمي - باعتياد الكلمة مصدرياً لا ألفبائياً ، أي كما تنطق أو تُمَلَّى - قد تتجاوز الزمن . وأما معجم « السبيل » الذي صدر عن « لاروس » فإنه يفيد حتى في ترجمة ما هو حديث في الإنتاج العربي المعاصر ، ولكنه يقصر تقصيراً فادحاً في ترجمة ما هو قديم أو وسيط من الآثار العربية ، ويوحى بأن اللغة العربية فقيرة ، وهو ما ينافي الواقع .

ليسمع لي هنا ، وأنا أتحدث عن مشكلات الترجمة ، أن أورد طرفاً من تجريبي الشخصية في ترجمة الأعمال الروائية الفرنسية . لقد ترجمت ، خلال ربع قرن ، ما يزيد عن عشرين رواية ومسرحية فرنسية ، أشهرها جان بول سارتر ، ومنها ثلاثية « دروب الحرية » ، و « الغثيان » ، و « الكلمات » و « البغي الفاضلة » و « الذباب » ، وقصص قصيرة له ، و « الطاعون » لكامو ، و « مونسييرا » لروبلنس ، و « هيروشيا

حيبي» لمغربيت دورا ، و «الثلج يشتعل» لريجيس دويريه ، إلخ .. كما
ترجمت عن الفرنسية لكتاب غير فرنسيين أمثال ألبرتومورافيا وبيرانديلو
وكاواياتا ...

ومن ممارستي للترجمة ومراقبة المخطوطات المترجمة التي يقدمها المترجمون
والتي كنت أراجعها تمهيداً لنشرها في «دار الآداب» ، وجدت أنه ربما كانت
أفضل ترجمة نقدتها للقارئ الترجمة الأقرب إلى الحرفية ، فهي وحدها التي
تؤمن في الوقت نفسه الدقة المطلوبة ونقل روح النص الأصلي الذي يشكل
خصوصية كل لغة ، وفردتها ، ويحفظ لها «عبريتها الذاتية» . من أجل هذا ،
تخالف الرأي الشائع الذي يذهب إلى أن الترجمة الفضل هي التي لا يحسب
القارئ أنها مكتوبة باللغة المنقول إليها وينسى أنها نصّ مترجم . ونرى ، على
العكس ، أنها هي القادرة على تذكير القارئ دائماً بأنها نصّ مترجم ، لأنها هي
وحدها الكفيلة بتأمين «التغريب» المطلوب في تلاقي الثقافات .

وتعاني الترجمة عن اللغات الأجنبية ، ولا سيما الفرنسية ، قصوراً وتراجعاً
في هذه الأيام . ولعل من المرغوب فيه أن تعمل المؤسسات المتخصصة على دفع
عملية الترجمة للأعمال الروائية المتميزة بتيسير الوسائل المؤدية إلى ذلك ، من مثل
الإسهام في نفقات الترجمة والنشر والتوزيع وسواها . ولا شك في أن لـ «معهد
العالم العربي» دوراً هاماً يلعبه في هذا المجال . إن الترجمة والنشر عمليتان
خاضعتان في آخر المطاف لنفقات مالية معينة لا بد من تأمينها للمترجم
والناشر . وليس هناك أي ضير في أن تتصدى المؤسسات المعنية لهذا العمل
لصالح الثقافتين المتفاعلتين ، وإن كانت الشكوى من ضعف الاهتمام بترجمة
الرواية العربية المتميزة إلى اللغة الفرنسية تحج بعض التبريرات .

والحق أن إحصاء بسيطاً لما يترجم من الروايات العربية إلى الفرنسية يدلّ
على أن الإقبال على هذه الترجمة محدود جداً إذا قورن بما تُرجم عن اللغات
الأخرى ، حتى بالنسبة لأدب العالم الثالث . ونحن الذين نتابع ما يُترجم إلى
الفرنسية من الروايات الأجنبية ، ونقدم إلى القراء العرب بعض هذه
الترجمات ، نستطيع أن نوّكد أن ما يستحق أن يترجم إلى الفرنسية من الإنتاج
الروائي العربي المعاصر يبلغ أضعاف أضعاف ما نُشِرَ حتى الآن إلى اللغة

الفرنسية . .

هل يحقّ لنا أن نتساءل هنا إذا كانت بعض كبريات دور النشر الفرنسية تتمتع عن نشر ترجمات للرواية العربية الحديثة بتأثير أو ضغط من أعداء العرب أو من نزعة عنصرية أو من أحقاد موروثّة من الحروب الصليبية ؟ .
إذا كان الجواب على هذا التساؤل يشير إلى شيء من الصحة فيه ، فإن المفكرين والناشرين الفرنسيين المتعاطفين مع العرب ومع التاريخ العربي ومع الثقافة العربية مدعوون إلى مضاعفة جهودهم في إعطاء الإنتاج الروائي العربي خاصة ما يستحقّه من الترجمة إلى اللغة الفرنسية .

ولابد من الإشارة هنا ، إلى أن دخول لبنان ، دون سائر الدول العربية ، في اتفاقيات جنيف وبرن المتعلقة بحقوق الترجمة ، يزهد في الإقبال على ترجمة الآثار الفرنسية وسواها . ولعل من مهمّات « معهد العالم العربي » أن يتولى عن المترجمين والناشرين العرب العمل على إعفائهم من دفع حقوق الترجمة إلى الناشر الأجنبي وطلب العون من الأونسكو لتحقيق ذلك . وهذا ما سيدفع الناشر العربي ، وخاصة اللبناني ، إلى التحمّس لمزيد من الإقبال على الترجمة ، ولا سيما عن اللغة الفرنسية .

أما المشكلات التي يواجهها نشر الأعمال الروائية الفرنسية المترجمة إلى العربية فيقتضيها الإنصاف أن نورد على رأسها صرامة مبدئية تتخذها الرقابات العربية في التعامل مع الرواية المترجمة ، بحجة أن الرواية الأصلية مكتوبة لمجتمع تختلف تقاليده عن المجتمع العربي عامة والإسلامي خاصة ، لا سيما إذا كانت تلك الرواية تعالج مشكلة عاطفية أو جنسية . ولكن هذه الصرامة نصفها بأنها مبدئية ، لأنها قد تخرج من المبدئية إلى الاعتبارية حين تطرأ بعض المتغيرات غير الموضوعية . من ذلك مثلاً أن رواية روجيه غارودي « من أكون في اعتقادكم » التي ترجمتها شخصياً ونشرتها دار الآداب ، كانت ممنوعة من التداول مع جميع كتب غارودي الأخرى بصفته كاتباً ماركسياً . ولكن هذه الرواية سُمح بها مؤخراً مع كتب غارودي الأخرى بعد أن اعتنق الكاتب الفرنسي الإسلام ! فإذا كان هذا السلوك يمتدّ إلى قاعدة « الإسلام يجب ما قبله » فكيف نفسر أن تكون كتب غارودي قد سُمح بها في معرض الرياض للكتب الذي أقيم في

نوفمبر من العام الماضي ، ومنعت من التداول في معرض جنة الكتب الذي سيقام في آذار من هذا العام ، مع أن الرياض وجدة كلتيهما مديتان سعوديتان ، ومع أن غارودي لم يراجع حتى الآن ، على حد علمنا ، عن اعتناقه الإسلام ؟ ١ .

والواقع أن ناشر الروايات المترجمة إلى العربية يظل حائراً ومتردداً أمام تقلب الرقابة العربية ، أي سياسة الأنظمة العربية المتقلبة ، في مواجهة الشؤون الثقافية بشكل عام . فهو يخشى دائماً أن تمنع رواية مترجمة في عهد سياسي يختلف عن العهد الذي سمحت فيه تلك الرواية . وهذا يدلّ طبعاً على انعدام الموقف الثقافي الموحد ، وعلى أن رياح السياسة تبقى هي التي تظل تحكم مع الأسف مجرى الثقافة والأدب في العالم العربي . ومن أجل هذا تتساءل إذا لم يكن من العيب ما نطالب به ، منذ وقت طويل ، من إلغاء الرقابة على الكتب والمنشورات وإطلاق حرية الكاتب - والمترجم والناشر - في الوطن العربي ؟ . شكراً لإصغائكم .

محمد برادة

أعطي الكلمة للأستاذ بيير برنار صاحب دار النشر « سندباد » الذي يعيش تجربة من موقع آخر ، ولا أقول يعيش المغامرة ، لأنه استطاع أن ينشر ترجمة أعمال عربية لم تنشر بعد بلغتها الأصلية . فليفضل .

بيير برنار

من الصحيح ليس فقط أن بعض الأعمال المنشورة لدى دار « سندباد » لم تنشر بعد بالعربية ، بل كذلك أن دار « سندباد » تملك كنزاً قابلاً للنشر في اللغة العربية . ومن الممكن للناشرين العرب أن يهتموا به ، بمقدار ما يمكن للأنظمة العربية أن تترك للكتب حرية الحركة . ولن أورد هنا سوى مثال واحد : رواية « بيرس » الكبرى التي من المحتمل أن تكون واحدة من الروايات الأكثر حداثة بالنظر إلى أنها تحمل ابتكاراً لغوياً استثنائياً . فهي تستعير عدداً كبيراً جداً من اللهجات ومن الكلمات الدارجة في الشرق الأوسط سواء أكانت من تلك التي يستخدمها صعاليك دمشق ، أو التركمان . . إلخ . إنها رواية مذهلة ، أزمع أن

أنشرها خلال ثلاثين عاماً إذا مدّ الله في عمري ، وهي تضم ستة وثلاثين ألف صفحة موزعة على ستين جزءاً . أما الترجمة فيقوم بها جورج بواس ، و جان- باتريك غيوم ، وهذا الأخير هو الذي ترجم رواية إميل حبيبي الموجود بيننا هنا . والمترجمان كانا يعملان في « المعهد الفرنسي للدراسات العربية في دمشق » يوم اكتشفا لدى جامع كتب سوري تلك الحلقات الأربعة التي تشكل رواية « ببيرس » . أنا أتحدث عن هذا العمل أولاً لأنه حديث حداثة شديدة ، ولأنه أربع العالم العربي ، ومن ناحية ثانية لأنه يبدو لي أنه ، حتى بالنسبة إلى الجمهور الفرنسي ، يمثل غمطاً من حداثة الأدب العربي نادراً ما جرى الحديث عنه ، غمطاً يمثل الأدب الشعبي الذي كان يروى على شكل حلقات في تلك العهود ، خلال أماسي الدواوين وفي المقاهي حيث كان الحكواتية يروون في كل مرة فصلاً من تلك الأسطورة الأدبية الكبرى المتحدثة عن شخص ببيرس .

والحق أنني دائماً ما كنت أتساءل كيف سيقبّل لي أن أنشر الطبعة العربية طالما أن كل الذين أعرفهم مهتمون بنشر هذه الطبعة ، ولا سيما منهم المترجم اللذان اكتشفا المخطوطة . ولقد سبق لي أن فاتحت في الأمر عدداً من البلدان العربية . ولكن سرعان ما تبين لي أن الأمر غير وارد في الشرق الأوسط ، أو على الأقل في بلدان الجزيرة العربية ، حيث أن ما في الرواية من طراوة من شأنه أن يربح مؤسسات النشر . إذن ، لأن عدد الناشرين في بلدان الجزيرة قليل ، توجهت ناحية مصر . . بيد أنني في الوقت نفسه سرعان ما أحججت حيث سمعت منذ عامين بحوادث إحراق نسخ « ألف ليلة وليلة » في القاهرة . وقلت في نفسي إن الوضع سوف يكون أسوأ بالنسبة إلى « ببيرس » ، حيث لن يكتفى بإحراق الكتب بل سوف يكون الإحراق من نصيب الناشر والمترجم والموزعين والمكتبيين أيضاً . لذلك ذهبت إلى المغرب . ولكن في المغرب نادرة هي مؤسسات النشر التي يمكنها أن تتخيل أن بإمكانها أن تأخذ على عاتقها مثل هذا العمل النشري المؤلف من ستين مجلداً تنشر على مدى عشرات السنين . أليس كذلك ؟ . ورغم هذا حظيت بمؤسسة نشر كبرى قبلت التفاوض حول الأمر ، وأرسلت لها المخطوطة المنقحة في اللغة العربية من قبل بواس وغيوم . منقحة لأن الأصل عبارة عن نصوص رواية تتضمن الكثير من الإعادة والتكرار والتي

- وأنا لم أقل شعراً ، كنت أفلّس تحت تأثير حالة مرضية .

فقال مصطفى :

- ولكن الفن الحديث عموماً يتنفس هذه الثورة .

فقال عثمان بازدياء :

- إنها أنين نظام يحترق .

فقال مصطفى :

- ربما كان هذا حقاً على المستوى الحضاري ، ولكنني أقول كفنان قديم

إنها أزمة فنية أيضاً ، أزمة فنان يبحث عن شكل جديد بعد أن أعياه المضمون ..

- ولم أعياه المضمون ؟

- لأنه كلما عثر على موضوع وجده مبتذلاً من كثرة الاستعمال .

- ولكن الفنان يضفي من نفسه على موضوعه فيصير جديداً في هذه

الحدود على الأقل .

- لم يعد هذا مقتنعاً في عصر الثورات الجذرية ، عصر العلم ، وقد تبرأ القلم العرش فوجد الفنان نفسه ضمن الحاشية المنبوذة الجاهلة ، وكم ود أن يقتحم الحقائق الكبرى ، ولكن أعياه العجز والجهل ، أحز في نفسه فقدان عرشه فانقلب (غاضباً) أو (عدواً للرواية) أو (لا معقولاً) ، ولما استحوذ العلماء على الإعجاب بمعادلاتهم غير المفهومة ، نزع الفنانون المنهارون إلى شرقة الإعجاب باستحداث آثار شاذة مبهمة غريبة ، وأنت إن لم تستطع أن تستلقت أنظار الناس بالتفكير العميق الطويل فقد تستطيعه بأن تجري في ميدان الأوبرا عارياً ... » .

ولا يمكن أن تغيب عنا نبرة الحياء في مثل هذا التصريح ، وهي نبرة متوترة ترى المأزق قائماً ، وتعترف بوجوده ، لكنها تختلف حول طريقة التعبير أو لفت الانتباه . وحيث إن كلاً من عثمان ومصطفى ينتميان إلى تنقيف سابق موحد فإن وجهات نظرهما تكاد تستكمل الأخرى . والذي يهمني هو أن الحصيلة الجارية في الاعتراف المذكور تؤكد وجود مأزق في ميدان الرواية ، وهو مأزق تعالجه سياقات الرواية الأخرى من خلال شخصية عمر : فاللحامي الثري كان شاعراً ، هجرة

نقل من شأن هذه السمة ، رغم أنها ليست السمة الوحيدة . إنني أذكر أنني حين كنت أحمل الكتب إلى نقاد فرنسيين يعملون في صحف كبرى ، كان هؤلاء يقولون لي : آه . . نعم . . لكنك تعلم أنه ليس لدينا متخصصون في الأدب العربي بين فرق العمل لدينا . عند ذاك كنت أقول لهم : أمر غريب . . فأننا لم أكن أعلم أن الكاتب الكبير الفلاني الذي أعطاكم نصاً جميلاً عن آخر كتاب لاسماعيل كاداري كان متخصصاً في الألبانية . هذا كلام نفسه ينطبق على عالم النشر كما على الحياة الثقافية كما على الحياة الإعلامية في فرنسا . ففي كل مكان ستواجهكم الكواكب الرهيبة نفسها ، ولست لأعتقد أن هذه الحواجز وهذه الكواكب سوف ترفع عما قريب . وإلى هذا لا بد أن نقول لأصدقائنا من الكتاب العرب إننا حتى إذا كنا قد نجحنا في مآثرة ترجمة كتاب من العربية إلى الفرنسية ترجمة جيدة ، فهي مكلفة كثيراً في نهاية الأمر ونادرة حقاً . إذ أن المترجمين هنا - القادرين في رأيي على ترجمة الأدب المعاصر - المترجمين الذين نعرفهم ، في انتظار أن نكتشف من لم نتعرف عليهم بعد ، يُعدّون على أصابع اليد الواحدة ، وهم منشغلون كثيراً فضلاً أن كل واحد منهم لديه عمل يغطي أيامه للسنوات المقبلة ، كل واحد منهم أمامه كتب عديدة يعمل على ترجمتها . لذلك لن يكون من السهل أبداً تسريع حركة الترجمة . ومهما يكن فإن الحركة وصلت الآن إلى وتيرة معقولة . ففي الأدب والرواية الحديثة فقط ، ينشر في فرنسا أربعة عشر عمل في العام ، بينما لم يكن العدد يتجاوز الأربعة كتب قبل عشر سنوات .

واليوم إذا كنا نريد أن نتجاوز الحواجز التي تحدتنا عنها ، فلا بد أن نقول لأصدقائنا العرب أن عليهم هم أن يقترحوا علينا الكتب . . المكتوبة بشكل أفضل وبأسلوب شخصي . أنا لا أدخر جهداً في هذا السبيل ، إنني أحيط نفسي دائماً بأصدقاء ينصحونني . . كما أنني أسافر كثيراً ، وغالباً ما أشاهد في بلدان الشرق الأوسط ، وأكثر منها في المغرب . والتقي بالأدباء في باريس حين يزورونها . وما هو معهد العالم العربي يوفّر لنا فرصة ممتازة وفريدة للقاء هؤلاء الأدباء . . . فرصة يجب توجيه التحية للمعهد من أجلها (وعلي أن أقول ، للمناسبة ، إنها لحظة كبيرة في العلاقات الثقافية المتوسطة . . ومع ذلك ها هي

الصحافة الكبرى غائبة ، وهو أمر لا يمكن القبول به . . ربما كان غيابها يعود إلى أن إيلي فايزل لا يترأس إحدى الجلسات !!!) . أعود إلى الموضوع وأقول إننا رغم هذا كله ، ربما كان علينا أن نطلب من أصدقائنا الكتاب العرب أن يتولوا بأنفسهم إرشادنا إلى الأعمال المكتوبة بشكل أفضل ، بشكل شخصي ، وقد أقول إن الأعمال المكتوبة بشكل أفضل وبشكل شخصي ستكون الأعمال الأكثر حداثة والأكثر تلاؤماً مع ذوق الجمهور الفرنسي . . هذا الجمهور لا يمكنه أن يرضى بأدب عادي مغرق في واقعيته - الجديدة إن صحَّ التعبير . لحظة هذا الأدب انقضت منذ زمن بعيد . نحن نعرف أن الرواية الشرق أوسطية وجدت منذ عقود عدة من الزمن . . ونعرف بماذا هي تدين لزولا ، وللوقي ، لبلازك . . إلخ . لقد تحدث آلان روب غرييه عن هذا قبل أمس . علينا اليوم أن نظوي تلك الصفحة . . وأنا أرى أن الأعمال الحديثة ، حقاً ، نادرة لا تزال . واعتقد أن هذا الأمر هو واحد من المصاعب التي نواجهها في عملنا النشري . لو كانت الأعمال الحديثة حقاً أكثر عدداً ، لكننا ترجمنا بسرعة أكبر .

هنا تبرز أمامنا معضلات أخرى : منها معضلة الترجمة مثلاً . . وأنا لن أتحدث هنا حتى ولا عن مسألة دعم الترجمة مالياً . لقد عُقدت طاولة مستديرة في معهد العالم العربي حول هذا الموضوع قبل أسابيع وأشرنا حينها إلى هذا الأمر . كانت تلك الندوة متخصصة في مسائل النشر والترجمة . على العموم أنا اعتقد أن معرفة ما إذا كانت ترجمة نص من النصوص سوف تدعم أولاً ، مسألة ثانوية . وأنا شخصياً لم أنشر حتى اليوم أي كتاب نالت ترجمته دعماً . أذكر فقط أنني نلت ذات مرة « سلفة على النشر » من أجل نشر أشعار بلير شاكر السيّاب ترجمها أندريه ميكيل . الأونيسكو هي التي قلعت السلفة التي كان علي أن أسدّها بعد النشر . مقابل هذا لم أحصل على أيّ دعم من أجل نشر عشرات الروايات العربية التي ترجمت للفرنسية بمبادرة مني . وهي كتب إذا أضفناها إلى دواوين الشعر وإلى الكتب المكتوبة بالفرنسية من قبل كتاب من المغرب لوجدنا أنها تشكّل ، ككل ، مجموعة مذهشة تصل إلى ثلاثين كتاباً . . اعتقد أن معظمها أعمال كبيرة .

أعود وأقول إن على الكتاب العرب أن يعطونا نصوصاً أكثر شخصية ، نصوصاً قوية ، مغلدة . يصدمني في أغلب الأحيان أن أرى رواية أعلم مسبقاً أنها ستكون مذهلة في الفرنسية ، ومن شأنها أن تعجب الجمهور ، لكنها تمتلئ بالتكرارات وبالألحاحات بشكل يجعل من المستحيل مواجهة فكرة نشرها بالفرنسية لأنها ستشغل خمسمائة أو ستائة أو حتى سبعمائة صفحة مما سيجعل ثمن النسخة منها لا يقل عن مائتين وخمسين فرنكاً فرنسياً . بالطبع نحن لا يمكننا أن نطلب من القراء الفرنسيين أن يشتروا كتاباً لكاتب مجهول لديهم ، كتاباً مترجماً عن العربية . وتلكم في حد ذاتها خطيئة فظيعة !! - بمائتين وخمسين فرنكاً . هذا مستحيل . لذلك علينا أن نعطي أعمالاً أكثر قوة ، أكثر كثافة ، أقصر وأكثر حداثة . كيف ؟ . إنها مشكلة الكتاب العرب . مشكلة كل كاتب عربي . أما أنا فأعتقد أن التكثيف هو عودة الكاتب إلى داخل ذاته ، وهو حرته إزاء بيئته ، إزاء الدين ، إزاء الدولة . وعندما أقول إزاء الدين أقولها بدون وجل . . فأنا لست من معتنقي الإسلام (على عكس ما يعتقد الكثيرون) ومع هذا فإن « مكتبة الإسلام » التي أنشرها والتي تضم الآن نحو خمسين عنواناً ، تعطي صورة استثنائية عن الفكر الديني في الإسلام ، من الفقهاء إلى المؤرخين ، ومن المؤرخين إلى المتصوفة . . لكن هذه مسألة أخرى بالطبع .

وأعود أيضاً وأيضاً إلى الأدب لأقول إنني أعتقد أن على الكاتب أن يكون حراً في مواجهة كل شيء ، حراً وقوياً . بيد أن واحدة من العضلات التي تلوح هنا ، والتي تحاصر هذه الحرية بعض الشيء تكمن في أن الكاتب العربي يطمح دائماً لأن ينال بحسه أو عمله أو كتابته دعماً من المؤسسات . وأعتقد أن هذا بدوره شيء سيء . يقينا إن الحكومات الشرق أوسطية تقدم - في أغلب الأحيان - مركزاً في سفارة ، أو إدارة لقسم ثقافي ، أو حيزاً لكتابة افتتاحية ، لهذا الكاتب أو ذلك من كتابها . . ما إن يحقق هذا الكاتب بعض النجاح . . بيد أن هذا ليس أفضل الأمور . إن على الكاتب أن يحاول عدم العمل في صحافة غير قادرة على عدم التعرض لضغوطات هذا النظام أو ذاك . . .

وبالنسبة إلينا ، وأعود إلى النشر ، تكمن العضلة الكبرى في عملية اختيار

النصوص . فكيف نختار نصوصنا ؟ . نختارها شديدة الكثافة ، شديدة الارتباط بشخص كاتبها . لكن هذا يعود ويطرح علينا بدوره مشكلة أخرى . . . وأتذكر هنا نشر رواية الطيب صالح الجميلة « بندقاش » المؤلفة من نصين قصيرين . إن هذه رواية تسمح لنا أن ندخل في نفس وروح الفلاح السوداني من أبناء وادي النيل ، وفي البعد الأسطوري لاندماج في الطبيعة ، في نفس الوقت الذي نجده فيه مغموراً بإيمانه الديني العميق ، لأن الإيمان عنده نوع من الصوفية الشعبية الفلاحية . على الرغم من أن هذه الرواية جاءت جميلة من ناحية ترجمتها التي قامت بها آن مينكوفسكي ، فإني كنت أعرف أنها لن تشق طريقها في فرنسا إلا بصعوبة شديدة ، لأنني كنت أعلم حق العلم أننا في فرنسا لن نتمكن أبداً من العثور على قراء كثيرين يمكنهم أن يدخلوا بسهولة في تواصل مع هذا العالم الخاص بفلاح وادي النيل ، وفي ثنابا لإيمانه الشعبي الصوفي . لقد كتبت الصحافة مقالات عديدة حول هذا الكتاب . . ورغم هذا ، لم تنجح الرواية في اجتذاب القراء . وكان الفشل كبيراً بالنسبة لي شخصياً ، لأن هذا واحد من الكتب التي أراها كبيرة في الأدب العربي المعاصر . واحد من الكتب التي تنخرط فيما أتمناه للكتاب العربي : أي الكتب الكبيرة ، المكثفة ، القصيرة ، الشخصية ، القوية ، المنغزة في جلورها . ونحن هنا ، إذا شئنا أن نقارن الأدب بالرسم ، سنجد أن ما يثير الإعجاب في اليابان - والأمم ليس فيه ترجمة كما هو واضح - هو الرسم الغربي العائى بالغرب . وما يعجبنا في الغرب هو الرسم الياباني الأصل ، الحقيقي والقوي . والأمم نفسه بالنسبة للكتب . فإن لم يكن الروائيون متجذرين بما فيه الكفاية ، إن ظلوا غارقين في دوامة قاعات التحرير في الصحف المرتبطة بهذا النظام أو ذاك ، إن بالغوا في المشاركة بالندوات والمؤتمرات ، علينا أن نقول لهم أنهم واقعون تحت إغواء ألا يكونون ذواتهم . وما يدهشني أن الكتاب حين يكونون متعمقين في ذواتهم ، حين يعيشون وحدتهم ، يكونوا أقوياء جداً .

فما يخص مشكلة الترجمة ، أعتقد أن سهيل إدريس تناوّلها إلى حد ما في ميدان آخر ، ميدان النقل من الفرنسية إلى العربية . وأنه سيكون من المهم أن يقول لنا سهيل إدريس بإيجاز شيئاً عن الصعوبات التي واجهته خلال ترجمته

لكامو، وأن يقول لنا محمد برادة شيئاً عن الصعوبات التي واجهته خلال ترجمته لرولان بارت إلى العربية. أنا شخصياً أرى أن مثل هذا الحديث سيكون مشوقاً، حتى ولو أتي قصيراً.

من ناحية أخرى، أعتقد أنه لا يتعين إدراج نشر الأعمال العربية المعاصرة ضمن إطار خانة « من أدب العالم »، والقول إن ثمة هنا اكتشافاً لقارة أدبية جديدة بعد اكتشاف أدب قارة أمريكا اللاتينية. فالولاً، جرى اكتشاف أدباء أمريكا اللاتينية خلال فترة ما بين الحربين، لكنهم لم يعرفوا إلا في السبعينات. هذا بينما نجد أن أصدقاءنا العرب أقل صبراً بكثير! . على العموم أنا أعتقد أن لدى العرب بعداً حضارياً وروحياً شديد الاختلاف عما هو موجود في أمريكا اللاتينية. ومن الصعب قطع العرب عن هذا البعد، عن ذلك النبع التاريخي الكبير، الإنساني والروحي. إن مجموع سمات الحضارة العربية والثقافات العربية والإسلامية ومجمل مشكلات هذه البلدان التي تشكل عالم الإسلام هي ما ينبغي أن يُعرف بشكل أفضل في أوروبا من أجل تفهم أفضل للأدب. إن مشكلة النشر، وأشكال النشر تنطرح على الشكل التالي أيضاً: هل يتعين تقديم كتب بأسعار مرتفعة أو كتب زهيدة الثمن؟ . أنا شخصياً أحب أن أنشر كتباً زهيدة الثمن، لكنني ألاحظ أن الترجمة من العربية بطيئة ومرتفعة الكلفة. مما يجبرنا على أن نعرض على جمهور غير واسع بأي حال من الأحوال. يتألف من بضعة آلاف من الأشخاص فقط. تلك الكتب العربية، وهذا الجمهور ضئيل العدد لا يسمع لنا أن نخفض أسعار الكتب. وعلى العموم أنا لست واثقاً. انطلاقاً من واقع تفتت هذا الجمهور - أننا سنحصل على نتائج توزيع أفضل إذا ما جعلنا الكتب أقل ثمناً بعشرة أو عشرين أو ثلاثين فرنكاً. إن جمهورنا مشتت جداً، يتألف، من ناحية، من بعض المستعربين، ومن بعض دارسي اللغة العربية، ثم من بعض الأناس الشرفاء: والإنسان الذي يطلق عليه في أوروبا اسم « الإنسان الشريف » في هذا المجال، هو ذاك الذي يود لو يعرف شيئاً عن الثقافة القديمة وعن الثقافة المعاصرة لا فيما يتعلق بأوروبا وحدها بل أيضاً بالقرارات الأخرى... هذا النوع من الناس على وشك الانقراض على كل حال. كان نوعاً من الناس مثيراً للاهتمام. من ناحية ثانية، يتألف جمهور

الكتاب العربي المترجم إلى الفرنسية من مهاجرين شبان من الجيل الثاني ، بدأوا يهتمون بتراثهم العربي الإسلامي ، عبر اللغة الفرنسية ، لأنهم تلقوا تعليمهم بهذه اللغة . . . وكل هذا لا يشكل جمهوراً كبيراً . ومبيعاتنا في بلدان المغرب من الكتب المنشورة بالفرنسية لا تجمع من حولنا جمهوراً كبيراً بالضرورة . فبلدان المغرب العربي تعيش صعوبات اقتصادية ضخمة تجعلها أقل قدرة على الاستيراد . . .

هذا الجمهور الذي تحدثت عنه تكلفنا عملية الوصول إليه مبالغ طائلة . . . إذ أن الوصول إليه يتطلب تعبئة إعلامية تجارية باهظة . . . كما أن عملية الترجمة في حد ذاتها مهلكة . . . فالترجمة تحتاج إلى مراجعة ، وهي طويلة ، كما أنها تطرح الكثير من المشكلات . ترجمة أدونيس استغرقت منا عشرة أعوام . . . أنجزنا من « أغاني مهيأر اللمشقي » أربع ترجمات ، اثنتان رفضها أدونيس ، واثنتان رفضتها أنا . . . ثم توافقنا على ترجمة السيدة أن مينكوفسكي . ولكني ، إذا كنت قد أعلنت عن صدور الترجمة في عام 1970 على أغلفة الكتب الأولى لسلسلة « الكتب العربية » ، فإن الترجمة لم تصدر إلا في العام 1982 على ما اعتقد . . . أي بعد اثني عشر عاماً . إذن ، فالترجمة تستغرق وقتاً طويلاً ، وتكلف كلفة باهظة . . . وهي بالطبع أغل بكثير من ترجمة الانكليزية إلى الفرنسية . . . وهذا يمثل بالنسبة إلى الناشر استئثاراً إضافياً . لكن الجمهور مشتت وصغير . ثمة مشكلات عديدة مطروحة . لست أدري كيف يمكن مثلاً هيئة حكومية أن نجابهها . هذا ، ناهيك عن أن الصدى التي تناله الكتب في أجهزة الإعلام ليس كافياً بأي حال من الأحوال . وأقول هنا إنه لا يتعين - رغم كل شيء - على أصدقائنا العرب أن يؤاخذونا على هذا ، أو أن يؤاخذوا النقّاد الفرنسيين . ثم إن هناك كتباً تباع جيداً حتى من دون دعم صحفي . غريب هذا الأمر . . . إن هناك في تاريخ النشر الفرنسي ، وحتى بالنسبة لكتب مترجمة عن العربية ، كتباً لم تحظْ بأي سطر في الصحافة . . . أو أنها حظيت بمقالات قليلة جداً . لكن الحديث الشفهي بين الناس عنها ، فعل فعله فبيع منها عشرات ألوف النسخ . مقابل هذا ، هناك كتب بلغت الصحافة في الكتابة عنها وضجّت بها . . . ومع هذا فلم تبع سوى مئات قليلة من النسخ .

كل هذا ، كل هذه الصعوبات والحقائق ، يجب أن تناقش على الفور لأنها تطرح العديد من المسائل وتعيننا جميعاً ، سواء كنا عرباً أو فرنسين ، روائيين عرباً أو روائيين فرنسين .

محمد برادة .

أشكر الأستاذ بير برنار . وأعطي الكلمة للسيدة أوديل كاي ، مسؤولة النشر في منشورات جان كلود لاتيس .

أوديل كاي

بصفتي ناشرة ، ليس لدي كثير أضيفه لما قاله السيد بير برنار ، حيث أعتقد أنه قد تناول الجانب الأساسي من كافة مسائل النشر ، من التوزيع إلى صعوبات تجميع النقاد . إنني متفقة معه كل الاتفاق بصدد كل المشكلات التي طرحها . لكن ثمة نقطة أود أن أعود إليها أثارت انتباهي فيما قاله السيد سهيل إدريس وتخصّص تحديد مسألة الترجمة . أولاً أود أن أوجه التحية ها هنا إلى المترجمين الذين يقومون بعمل جيد . صحيح أنه ليس ثمة أبداً ترجمة كاملة ، وإنما هناك ترجمات شديدة الجودة أو قليلتها فحسب . وقد أقول أيضاً أنه ليس ثمة كتابات كاملة على أي حال . . الكل في الأمر سواء . هناك فقط أمر لا أتفق بشأنه مع السيد إدريس وهو أنني أعتقد أن الترجمة لا ينبغي أن تكون حرفية . الترجمة ليست نسخاً . أنا أعتقد أن ما هو هام في النص إنما هو معناه ، أي الوصول إلى امتلائية المعنى . وحين يجري سجال بشأن ترجمة ما ، يكون السجال دوماً متعلقاً بالمعنى ، بمعنى هذه الكلمة أو تلك ، بمعنى هذا المحتوى أو ذاك ، أو بالمعنى العام للعمل المترجم ، أو - وهذا أخطر - بالعمل نفسه موضوعاً في إطار ثقافي عام ، في حقل ثقافي ما . إذن ، أنتم ترون ، بشكل مباشر ، أنني أنيت هنا على ذكر أربعة مستويات في الترجمة . ولكن ، إذا أخذنا كلمة منفصلة ، يمكن لهذه الكلمة أن تترجم ترجمة دقيقة كاملة ، لكنها قد لا تمشي في النص . منذ ساعة أتت على ذكر تلك الترجمة التي لا أعرفها لرواية « البؤساء » ، وأنت نفسك قلت إن النص لم يرج في العربية وأن الناس كانوا يفضلون قراءتها في الفرنسية . لماذا ؟ . ربما لأنها كانت ترجمة شديدة الحرفية . . . لأنه حين تنجز

ترجمة ما يكون ثمة نقل لفكر ، لحساسية ، لبنية ذهنية ، لحقل ثقافي ، من لغة إلى لغة . بل وأقول يكون هناك نقل لخيال المؤلف نفسه . لو كان الحديث يجري عن ترجمة تقنية أو علمية ، إذا كان المترجم يعرف تماماً اللغة التي يترجم عنها ، كما يتقن اللغة التي يترجم إليها ، يسير كل شيء على ما يرام . حسب المترجم أن يكون في نقله صحيحاً ودقيقاً . مقابل هذا ، ما إن ندخل في ميدان الإبداع ، حتى نكون قد دخلنا في حيز شديد الاتساع والتعقد والصعوبة والرهافة ، أي حيز المبدع نفسه . ويغالجي انطباع بأن المترجم لا يمكنه أن يترجم عملاً أدبياً كبيراً ، إن لم يكن هو نفسه مبدعاً ، إن لم تكن لديه الرغبة في وضع غيئله - إذا جاز التعبير - في خدمة غيئله المؤلف . وغالباً ما يأتي فشل الترجمة - في رأيي - من ذلك التفاوت بين مؤلف أبداع حقاً عملاً كبيراً ليجد في مواجهته شخصاً ليس حقاً على مستوى الإبداع . إن كل عمل أدبي . . الأدب نفسه ، اللغة ، تعمر بالتموجات ، وقد أقول بالتموجات الصوتية . في اللغة يجري الحديث على الإيقاع ، على التوتر ، على السرعة . وتلكم أمور مستعارة ، ربما من الموسيقى ، لأن ثمة في اللغة موسيقى ، سواء أكانت هذه اللغة جرداء ، أو متشقة ، أو عذبة متمعة . مهما كان الأمر هناك دائماً إيقاعات . ومشكلة الترجمة تكمن - في الوقت نفسه طبعاً - في نقل هذه الإيقاعات . . . ولكن إلى لغة أخرى . كان فاليري لاربو يقول إنه من الواجب احترام عبقرية اللغة التي تتم الترجمة منها بنفس القدر الذي نحترم فيه عبقرية اللغة التي تتم الترجمة إليها . وأنا أعتقد أنه لا يمكن تحقيق ترجمات كبرى خارج هذا الاحترام . فمثلاً ، لا شك أنكم جميعاً تعرفون مثال بودلير مع أدغار آلان بو ، حين انصرف بودلير إلى ترجمة بو . عهد ذلك ، كان الذين يحاولون ترجمة بو إلى الفرنسية ثلاثة . . . ولأسباب تتعلق بعملية النشر استغرقت ترجمة بودلير زمناً قبل أن ترى النور . لكنها حين نشرت تبين للجميع أنه رغم عدم اتفاق بودلير للانكليزية بشكل جيد ، ورغم الأخطاء التي ارتكبها ، ورغم عدم دقة المعاني ، فقد كان هو الذي ربح الرهان المتعلق بلغة بو . .

أنا أرى أن كل هذه المسائل شديدة التعقيد . . . وأنه يمكن في الترجمة الاستناد من جديد إلى مصطلحات الموسيقى ، للقول إنه يمكن أن يكون هناك

نقل ، بنفس المعنى الذي نقل فيه فرايز ليست أعمال الكورال للأورغ لباخ .
ولكن لماذا نجح الأمر مع ليست ؟ لأن فرايز ليست كان بدوره موسيقياً كبيراً ،
مؤلفاً كبيراً ومبدعاً عظيماً .

أود ، أخيراً ، أن أضيف شيئاً واحداً لكي أبرهن لكم على صعوبة
الترجمة : في العام الفائت كانت هناك حلقة تلفزيونية من البرنامج الأدبي الشهير
« أبوستروف » الذي يديره برنار بيفو . في تلك الحلقة دعا بيفو جوليان غرين ،
وهو كاتب انكلوساكسوني يعيش في باريس ويتحدث اللغة الفرنسية بطلاقة ،
لا بل إنه سبق له وألف كتباً بالفرنسية . في لحظة من اللحظات سأله بيفو : سيد
جرين ... هل أنت من تترجم كتبك إلى الانكليزية ؟ أو أنت من تترجم
ما تكتبه بالانكليزية إلى الفرنسية ؟ . فأجابه جوليان غرين : لا .. أنا
لا أستطيع هذا ، لأنني في الحقيقة إن ترجمت كتاباً لي فسوف أولف كتاباً آخر .
وأفضل أن « أطنش » عن هذا ، لأنني لو تدخلت ، سأكتب شيئاً آخر تماماً .
أمر أخير أود أن أضيفه يتعلق بالأعمال الأدبية نفسها . هنا أود أن أعود
إلى ما قاله بير برنار . وأنا متفقة معه كل الاتفاق حول هذه النقطة : فالحال أننا
حين نختار كتاباً ما بوصفنا ناشرين ، نميل إلى أن يكون هذا الكتاب أصيلاً . إذ
كلما كان الكتاب أكثر أصالة ، وكلما كان أكثر ارتباطاً بذات كاتبه ، كلما كان
أكثر كوني . . ربما كانت هذه فكرة تعود إلى القرن التاسع عشر ، فكرة ترتبط
بفكرة الفرد القوي . . ومع هذا أعتقد أننا عبر هذه الفكرة يمكننا بشكل أفضل
أن نعثر على المؤلفات التي تثير اهتمامنا .

محمد برّادة

أظن أنه يمكن أن تنتقل إلى مسألة الترجمة من الداخل ما دام معنا مترجم
عاش المسألة عن قرب ، وهو الأستاذ فيليب كاردينال الذي ترجم عدة أعمال
وخاصة قصص يوسف إدريس . وأظن أن في القاعة أيضاً مترجمين آخرين يمكن
أن يلقوا الضوء على هذه المسألة : هل الترجمة مجرد نقل أم إعادة خلق ؟ ، قبل
أن نستمع إلى ردود أفعال المبدعين العرب الذين ترجمت لهم ثم مع الحاضرين في
القاعة : إشكالية الترجمة ، أي المقاييس ، الاختيار ، ما المقصود بالترجمة ؟ ،

ما هو الدور الذي يمكن أن تلعبه في تلاقي الثقافات . أعطي الكلمة للأستاذ فيليب كاردينال .

فيليب كاردينال

خلال السنوات الأخيرة كلها ، بذل النشر الفرنسي جهداً لا سابق له في اتجاه الأدب العربي المعاصر . ولنتذكر أنه لأمد قريب - وهو ما قاله بيير برنار منذ ساعة فقط كانت تتوفر في اللغة الفرنسية نصف دزينة من العناوين تحمل تواقيع نجيب محفوظ وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور . ولكن بعد ذلك ترجمت وقلّعت للجمهور الفرنسي أعمال أكثر من خمسة عشر روائياً عربياً . وهذا الجهد يمثل فرصة للجمهور الفرنسي تمكّنه من الحصول على معرفة حقيقية بالعالم العربي . إذ حتى هذه اللحظة ، غالباً ما حل محل هذه المعرفة أكوام من الأساطير والصور والفانتازمات (الخيالات) . الأدب ، بالطبع ، يحمل بدوره شهادة على الخيالات . ولكن من المؤكد أنه من الأفضل أن تكون شهادة على خيالات مبدعة ، أنتجها المجتمع العربي نفسه ، بدلاً من الاقتداء بتلك الخيالات التي ولّدها الغرب ، والتي ليس بوسعها أن تطلعتنا إلا على أحوال الغرب نفسه ، فالشرق الذي ترسم صورته بفضل الترجمات هو شرق أكثر صدقاً ، ومعرفة أكثر أهمية من خلال ضروب الشرق المتنوعة التي عاش عليها الجمهور الفرنسي حتى اليوم . ومن المؤكد أن هذه الإحاطة الأفضل بالعالم العربي هي المكسب الأول المتحقق من هذا الجهد النشرى الذي ذكرناه . . .

يبد أن هناك مكاسب أخرى . وفي هذا الإطار ، من الملائم أن نأتي على ذكر أثر تراجمي يقوم على أن الكتاب المترجمين إلى الفرنسية ، كما إلى الانكليزية ، غالباً ما يستفيدون بعد الحديث عن الترجمة من عودة الاهتمام بأعمالهم من جانب قرائهم العرب أنفسهم . وفي هذا المجال يمكن ذكر أمثلة عديدة . ويذهب فكري في هذا المجال إلى كتاب جمال الغيطاني « الزيني بركات » . فلأن النصّ متميّز ، ولأن الترجمة جاءت متميّزة ، قرّره الكتاب بشكل جيد في فرنسا ، بالتأكيد ، لكنه قرّره كذلك مجدداً في مصر . وبما أن الكتاب قديم ، بمعنى أن كاتبه قد وضعه قبل ذلك بخمس عشر سنة ، فإن

الاهتمام المتجدد به قد مكن من ملاحظة تطوّر عمل وأسلوب المؤلف . مما عاد بالفائدة على العمل نفسه ، وعلى مؤلّفه . لذلك يمكننا أن نتحدث ، في حالات كثيرة ، عن اعتراف ، أو عن اعتراف معرّز ، يكتسبه المؤلف بفضل ترجمته . ولنلاحظ أيضاً باختصار - حتى ولو كانت هذه الملاحظة لا تحمل بالضرورة متعاً خاصة - أن هذه الترجمات تسمح لقطاعات من مثقفي المغرب ، بل وبقيا المناطق العربية الذين يحسنون الفرنسية أو الانكليزية أفضل مما يحسنون العربية ، تسمح لهم بالوصول إلى نصوص لم يكونوا قد قرأوها من قبل في أصولها ، أو لنقل بالأحرى إن الترجمة تجعل فضولهم يستيقظ إزاء هذ النصوص .

لقد تحدث البعض أول أمس عن واقع أن بعض المؤلفين الفرنسيين . وكان الحديث يجري تحديداً على آلان روب غرّيه - مع أنهم لم يترجموا كثيراً . أنهم لم يترجموا على الإطلاق إلى العربية ، مارسوا مع هذا تأثيراً أكيداً على بعض الكتاب العرب . . وهذا التأثير تم أحياناً بطريقة تشعبية . بيد أنه من المهم أن نلاحظ هنا أن هذا الواقع إذا كان صحيحاً في اتجاه ، فإنه لا يصح في الاتجاه المعاكس ، بحيث أننا لن نجد أي صدى لأعمال الكتاب العرب في فرنسا قبل أن يترجموا إلى الفرنسية .

ويصدد ترجمة المؤلفين الفرنسيين إلى العربية يتعيّن علينا أن نلاحظ ، كم فعل سهل إدريس ، أن من ترجم كان فقط من نسميهم المؤلفين الكلاسيكيين ، أما بالنسبة إلى المؤلفين الحديثين ، فإنهم معروفون بكونهم منبه للفكر أكثر مما هم معروفون بكونهم أصحاب نصوص . وتلكم هي حال سارتر ، وكامو ، وبارت . لقد ترجموا بالفعل ، وغالباً ما يذكرون كمراجع . لكن نصوصهم نادراً ما تقرأ . . .

وأودّ ، كاستنتاج عام لكل هذا ، أن أعود إلى الإحساس بالاعتباطية الذي عبّر عنه العديد من المتدخلين فيما يتعلق باختيار الكتب المترجمة من العربية والمنشورة في فرنسا لأقول بأن هذه الاعتباطية لا منجى منها . والسبب الرئيسي يجب أن نعثر عليه في ذلك التأخر الذي كان من نصيب ترجمة الأعمال العربية

المعاصرة . فيها أن عدد ناشري هذا الأدب كما هو شأن عدد مترجيه محدود.. كما أشار بيير برنار - فسيديو قطعاً أنه لا يمكن إعطاء بانوراما صحيحة لهذا الأدب العربي المعاصر بالفرنسية قبل انقضاء سنوات عديدة أخرى . وحتى ذلك الحين سيظل قائماً ذلك الشعور بالاعتباطية الذي قد يعزّزه أن عدداً من النصوص الأكثر خصوصية المنتمية إلى هذا الأدب ، لم يكن من بين النصوص التي كانت في مقدمة ما تمّ ترجمته . وربما كان مرّة ذلك صعوبة تقديمها للجمهور ، أو ، كذلك ، بسبب المترجمين الفرنسيين أنفسهم ...

محمد برّادة

أعطي الكلمة للأستاذ عبد السلام العجيلي الذي رافق فيا أظن ترجمة أعماله إلى الفرنسية وله بعض الملاحظات .

عبد السلام العجيلي

ما أقوله سيكون تعليقاً على بعض المواضيع المتعلقة بالترجمة . تعرّض لبعضها الزملاء الذين سبقوني وبعضها لم يُشر إليه بشيء . وهذه التعليقات أوردتها بصفتي قارئاً ومنتجاً ومراجعاً لأعمال التي ترجمت إلى الفرنسية ، نظراً لأنّي أحسن ، بعض الشيء ، هذه اللغة . أود قبل كل شيء أن أعلّق على ما قاله الدكتور سهيل إدريس بشأن الترجمات القديمة التي بُدِئ بها عصر الترجمة من الفرنسية إلى العربية . على الرغم من ضعف هذه الترجمات فنحن مدينون لها بمعرفة النتاج الأدبي الفرنسي وبالتالي بهذا النتاج وبالتمتّع به . فمهما كان عليه المنفلوطي من جهل باللغة الفرنسية ، فإنه قد بعث اللمعة في عبرتنا حين قراءة « ماجدولين » عن ألفونس كار ، أو « بول وفريجيني » عن برنارد دو سان بيير . نحن نشكرهم لأنه لم يتقدم غيرهم بهذه الترجمة قبل ذلك . عرفونا بالكسندر دوما وغيره . ولكننا في عصر مغاير . في الواقع ، لنا ملاحظات على الترجمة الحاضرة من العربية إلى الفرنسية ، بصورة خاصة . هناك نوعان من الترجمة يختلفان في الأدب . الترجمة عن الشعر يحسنها كل من يعرف اللغة العربية من الفرنسيين ، ولكن تحتاج إلى موهبة في الأداء وإلى لغة شعرية . حتى في الشعر - في الشعر يمكن أن يكتفي المترجم بالقاموس ولكنه يحتاج إلى موهبة

شعرية - ، قارنت ذات مرة بين ترجمة معلّقة امرئ القيس التي قرأتها في مقدمة « الشرقيات » لفيلسوف هوغو ترجمها سيلفستر دوساسي وبين الترجمة التي قام بها البروفيسور جاك بيرك . ثمة فرق كبير . فترجمة سيلفستر دوساسي ترجمة علمية لا تحمل أي طابع شعري ، بينما كانت ترجمة جاك بيرك - مع أنه عالم كذلك - ترجمة شعرية يمكن أن ترضي القارئ الفرنسي أو تبعث إليه ببعض المتعة . إذن ، هذه الترجمة للشعر ترجمة ، نوعاً ما ، بسيطة أو سهلة ، لكن تقتضي نوعاً من الموهبة . تعرفون أن عمر الخيام مثلاً شاعر فارسي قديم لم يكن الفرس أنفسهم يعترفون به في المقدمة . عندهم من الشعراء عدد كبير قبل الخيام . لكن حينما ترجم فيتجرالد الرباعيات وضمّنها في شعر انكليزي مقبول روح ومعاني ما أورده الخيام ، ذاعت شهرة الخيام حتى تنبأه الفرس من جديد . إذن الترجمة الشعرية هذه كما قلت لا تحتاج إلى مهيئات كثيرة . أما الترجمة الروائية ، ترجمة الأعمال الروائية ، ولا سيما العمل الروائي المعاصر ، وأغلب ما نكتبه نحن معاصر ، حتى إذا كتبنا بلغة قديمة . فنحن نعانى أو نعبّر عن أمور حديثة . هذه الترجمة لها إشكاليات كثيرة . لا بد للمترجم أن يكون على علم باللغة الحاضرة ، ولا بد أن يكون على علم بالمواضيع الاجتماعية والسياسية . أضرب لكم مثلاً مما تعرضت له روايتي « قلوب على الأسلاك » عند الترجمة . يردّ على لسان أحد الأشخاص قوله يسأله شخص آخر بالهاتف : أين الزعيم . يقصد شخصاً يُلقَّب بالزعيم . فيردّ عليه الآخر ساخراً : لا زعيم إلا كريم ! . « لا زعيم إلا كريم » هو الشعار الذي كان يطلق في أيام عبد الكريم قاسم من الإذاعة العراقية أو فواصل بين الإذاعات . ولكن المترجم التي لم يكن لها علم بالتطورات السياسية ترجمت أنه (Ni leader que le genereux) - أي لا زعيم إلا هو كريم ! . فبالطبع ، لا تلام المترجمة لأنها ليست متابعة للأحوال العامة . لا بد لها من معرفة بالأحوال الاجتماعية والسياسية في فترة معينة من فترات حياتنا الحاضرة في العالم العربي . هكذا نجد ضرورياً من الأخطاء في الترجمة كثيرة . ثم هناك الأسماء . نحن في كتاباتنا العربية لا نشكّل ، لا نضع تشكيلات على الحروف . في مجموعتي الأخيرة « قناديل إشبيلية » ، نقلت المترجمة : « أنا كاتب حميم » وكتبت هي في الأول « حميمه » لأنها هي مكتوبة كذلك ، ليست

مشكلة ، حتى صححت أنا فكتبت «مُحِمة» . إذن من الناحية التكنيكية ،
للتقل من اللغة العربية إلى الفرنسية بصورة خاصة لا بد من تعاون بين مترجم
فرنسي ومترجم عربي . لا بد من هذا إلا في حالة استثنائية ، إذا كان المترجم
مستعرباً مقبلاً في البلاد العربية التي تترجم عنها ذلك الكاتب . هذه ناحية .

الترجمات إلى اللغات الأجنبية وإلى اللغة الفرنسية بصورة خاصة على
نوعين : هناك ترجمات أنطولوجية (مختارات) ، هذه الترجمات الحقيقة سبق بها
الألمان قبل غيرهم ، وتتابع الترجمات الأنطولوجية في كل اللغات . أنا ، وربما
كثير من زملائي القاصين والروائيين ، نترجم لهم في الترجمات الأنطولوجية في
لغات متعددة أستطيع أن أعدّ شخصياً اثني عشر لغة آخرها اللغة الصينية .
ليس هذا فخراً كبيراً لنا . هذه ترجمات أكاديمية تُقدّم إلى الدارسين الراغبين في
معرفة أو دراسة اللغة العربية بصورة خاصة . ما يرضينا وما نريده وما نطمح
إليه نحن الروائيين أن نترجم للقارئ العادي ، ترجمة ثقافية فنية . وفي هذا
نحن ندين بالشكر للناسخين الفرنسيين . في النهضة التي نراها في رغبة الناسخين
الفرنسيين على تأخيرها في ترجمة كتبنا أو أعمالنا الكاملة . أنا شخصياً نترجم لي
كتابان وغيري كذلك نترجم له أكثر . هذا قلّ أن نراه في اللغات الأخرى ، حتى
في اللغة الانكليزية فيما أعتقد . بعضنا كالدكتور جبرا يكتب رأساً بالانكليزية
مثلاً ، كتب بعض أعماله . ولكن كتوبته نحو ترجمة الأعمال الكاملة نجده عند
الناسخين الفرنسيين أكثر من غيرهم . ونحن نشكرهم على هذا الاهتمام .

أنا شخصياً ، الواقع ، صرت لا أوافق عندما يطلب مني أن ينشر لي عمل
في أنطولوجية . أعذر ، وأقول : بالطبع لست أقاضيكم إذا نشرتم ، ولكني
لا أوافق ، أريد أن تترجموا لي أو لغيري من الروائيين العرب عملاً كاملاً حتى
تضع القارئ العادي في البيئة ، في الوسط ، في الجو العربي . أريد للكاتب
العربي أن تباع كتبه في محطات القطار . هذا هو الذي يعقد الصلة بين المواطن
أو القارئ العادي (رجل الشارع الفرنسي والأوروبي) والعالم الذي نعيشه
والذي نمثله ككتاب . هذا ما أردت أن أعلن عليه . أضيف كلمة أخرى بأن
ما ذكرته عن الحاجة إلى التعرف إلى الوسط الذي نعيش فيه في ترجمة الروايات

يدعو إلى الإلحاح فيها قاله الدكتور سهيل إدريس قبلي على الحاجة إلى قواميس معاصرة . باللغة الألمانية نشر هانس فير قاموساً اشترت حقوقه مؤسسات النشر في أمريكا فأخرجته بنفس الطريقة باللغة الإنكليزية . وهناك « السبيل » بالطبع كذلك محاولة من هذا النوع . مما أذكره كذلك حينما ترجمت المترجمة في « قلوب على الأسلاك » ناطحة السحاب أدتها لغة Congneur de nuage لأنه لا توجد مثلاً في « لسان العرب » ناطحة سحاب . هناك « سحاب » ، وهناك « نطح » ، ولكن في « لسان العرب » أو « المنجد » لا توجد « ناطحة سحاب » . لا بد أن يكون هناك قواميس جديدة حاضرة كقاموس « هانس فير » . هذه ملاحظاتي وتعليقاتي ، وشكراً .

محمد برّادة

هل لإميل حببي أيضاً متشائل بالنسبة للترجمة ؟ .

إميل حببي

لا أجد مكاناً لمساهمة لي في هذا البحث الرصين الأكاديمي التجاري سوى في إجمال تجربتي داخل بلادي ، حول أهمية نقل تراث الشعوب بعضها لبعض . مما لا شك فيه أن ترجمة التراث العربي إلى اللغات الأجنبية حتى تتعرف عليه الشعوب الأوربية هو أمر هام جداً ويسهم إسهاماً مباشراً في النقد الإنساني . أنا وجدت ، من تجربتي في بلادي ، أولاً أن نقل التراث ، الترجمة ، لا تؤدي ولا تستهدف فقط تغيير وجهة نظر ، وإنما هي بحدّ ذاتها (هذا النقل ، هذه الترجمة) وجهة نظر . مما لا شك فيه إن الأمر مترابط ، والقضية كما نقول معقّدة ، ولكن لا بأس من أن أسرد بعض التجربة من التعارف بين العرب واليهود داخل إسرائيل .

الآن ، ونتيجة لعجز المؤسسة الحاكمة عن إخفاء عراقة الشعب العربي الفلسطيني وحقه في الحياة ، أصبحت قضية الترجمة من اللغة العربية إلى اللغة العبرية حاجة ماسة لدى المجتمع الإسرائيلي . هذا لم يكن موجوداً في السابق . في السابق جوبهنا بأوضاع مدهشة حقاً : الجنود الإسرائيليون الضباط حين اجتاحتها المناطق المحتلة في كل فلسطين فوجئوا بأن وجدوا عماراً ومنجزات

طبيعية ، عادية في البناء . فاجأهم . إلى هذا الحد كانت النظرة المسبقة الجماعلة مسيطرة على ذلك المجتمع . بلغ الأمر ببلجنة المراقبة على المسرحيات ، قبل عشرة أعوام ، أن منعت عرض مسرحية لسميح القاسم بحجة أن عنوانها هو « يوم الطاحونة يوم » . هؤلاء مستشرقون ورجال علم وأدب وترجموا ، شأؤوا أن يترجموا « يوم الطاحونة يوم » بمعنى « اليوم الذي طاحونا فيه هو يوم » !! . . هذا واقع . وما لا شك فيه أن هذه الآراء المسبقة مستوردة من أوروبا . واسمحوا لي ولو بإيجاز أن أعود وأؤكد أن وباء اللاسامية هو وباء أوروبي . وهو تناول تاريخياً ويتناول المسلمين قبل اليهود ، من محاكم التفتيش وهلمجرأ . ونحن مضطرون إلى معالجة هذا الرأي المسبق الموجود في بلادنا مستورداً من أوروبا . وهناك مظاهر لا يمكن نكرانها ، مظاهر جانيّة ولكنها موجودة في هذا البلد العربي أو ذاك عن محاولة تصوير اليهودي كما لو أنه ليس إنساناً . غير أن هذا الأمر غير موجود في الأدب الفلسطيني . وأكثر من مرة تحدّثنا رجال العلم والأدب أن يجدوا صورة واحدة ، مشهداً واحداً ، بقلم كاتب فلسطيني يصور اليهودي خارج المجتمع البشري . بالنسبة لنا القضية مصيرية . نحن نريد أن نحاكم الظالم ، حتى ولو كان يهودياً ، على أنه مسؤول إنسانياً عن ظلمي . إنما أن يُجرّد الظالم من إنسانيته معناه أننا نبرّئه كما تبرأ البهيمة ، وما لا شك فيه (وأنا لا أتحدث عن فرنسا ، معرفتي بالتراث الفرنسي هي معرفة قديمة ومن الترجمات التي ذكرت ولكن أتحدث عن أقطار أخرى) ، أنه من غير الممكن أن نفكر ، لا أستطيع أن أنكر شواهد عديدة تشير إلى أن هذه النظرة المسبقة إلى العرب تمنع أو تعرقل انتشار الترجمات من العربية . أعطيكُم مثلاً من الولايات المتحدة الأمريكية (هو الواحد لا يجرؤ أن يحكي مواجهة فيحكي عن الغائبين !!) - تصفيق ! - ترجم كتابي « المتشائل » إلى اللغة الإنكليزية ، اللغة الإمبريكية ، ونشر في دار نشر نيويورك مشهورة . وبعد سنتين أرسلوا لي الحساب أنه بيع من الكتاب مائة وخمسون نسخة . قُبِضَ لي بعد ذلك أن أسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية وسألت الأصدقاء ، قالوا توجد كاتالوجات ، وكل ما ينشر يذكر في هذه الكاتالوجات . ووجدنا إلى جانب اسم كتاب « المتشائل » أنه بيع ، اختفى من السوق ، نفذ . هذا لا يعني أن ما قيل عن نواقص معينة في

الرواية العربية هنا وهناك هو غير صحيح . ولكن نحن نود أن يقوم الاحترام المتبادل للثقافات ، للأذواق ، ليس فقط في استذواق الفلافل والفول ، وإنما أيضاً في استذواق تراثنا وطريقتنا في المعالجة الإنسانية . ليس من السهل علينا نحن أيضاً أن نتفهم الموسيقى الأوربية ، خصوصاً الحديثة منها . ولكن نتفهمها ومن حقنا أن نطلب من الأذن الأوربية أن تتفهم وأن تستدوق الموسيقى الشرقية العربية القديمة والحديثة . نحن نقبل الانتقادات التي وُجِّهَتْ . أنا شخصياً أقبل الانتقادات التي وُجِّهَتْ للرواية العربية ، والتحذير من التسطيع ، وأنا يجب أن نكون أكثر دقة . ولكن بعض هذا الانتقاد أدخله في خاتمة الرأي المسبق . وإلا فنحن دقيقون وغير مسطحين . وإذا قورننا بسوانا فلسنا أسوأ من سوانا . وشكراً .

محمد بركة

شكراً . الياس خوري آخر المتدخلين من فوق المنصة قبل أن نفتتح النقاش مع القاعة . فليفضل .

الياس خوري

الحقيقة أنا عندي بعض الملاحظات القليلة جداً . فانا لست اختصاصياً في الترجمة ولا أفهم في مشاكل دور النشر . لكن من الكلام ومن المناخ الذي رافق هذه الندوة ، أريد أن أبدي أربع ملاحظات : الملاحظة الأولى هي خوفي من أن تتحول ترجمة الأعمال الروائية العربية إلى اللغات الأجنبية إلى مقياس لقيمة العمل الأدبي العربي . فالترجمة غالباً ما تتم بالصدفة كما حصل معي مثلاً ، أو غالباً ما تتم ضمن استراتيجية لا علاقة للكاتب بها ، لا علاقة للثقافة المحلية الوطنية بها ، تتم لأهداف استراتيجية ثقافية خاضعة للثقافة التي إليها يُترجم العمل الأدبي من العربية إلى الفرنسية أو الإنكليزية . هذا ما أفهمه أنا من الترجمة . تُرجم إلى العربية العديد من الأعمال الأدبية الغربية أو العالم الثالث ، ولكنها ترجمت ، كما أفهم ، ضمن استراتيجية عربية للنشر . رولان بارت مثلاً والتيار البنيوي يترجم الآن إلى العربية ، ليس فقط لأهميته في فرنسا ولكن أيضاً لأنه يُخدم جدلاً ثقافياً داخلياً عربياً . بالتالي ، الترجمة ليست

مقياساً . الآن تتحول الترجمة للأسف الشديد إلى ما يشبه المقياس . بعد اغتيال بيروت ، بعد تدمير بيروت على يد الاحتلال الإسرائيلي ثم على يد القوى الطائفية اللبنانية تفتقد الثقافة العربية إلى مكان يقيم ، إلى مكان يعطي دلالة الأعمال الأدبية . وبالتالي أصبحنا كالفنانيين ، وأصبحت ترجمة أي عمل أدبي تتحول إلى مقياس أو إلى ما يشبه المقياس . والملاحظة التي أثبتت من أكثر من متدخل ، وهي صحيحة للأسف ، أن ترجمة عمل أدبي عربي إلى الفرنسية مثلاً يعطي الكاتب العربي قيمة مضاعفة في بلاده لأننا ما نزال نعيش عقدة الحواجبات . طالما اعترف بأحدنا في الخارج يصبح هو الأكثر أهمية . وهذا برأيي ليس صحيحاً على الإطلاق . خوفاً الثاني هو أن هذا النوع من الحوار أو الجدل أو النقاش في ندوات كهذه الندوة ، يحجب المشكلة الداخلية . لقد أشار بيير برنار في حديثه عن حكاية نشر « الظاهر بيبيرس » إلى مشكلة داخلية عربية مأساوية هي أن الأنظمة العربية ، المجتمع العربي ، السلطات العربية ما تزال إلى الآن تمنع الأدب العربي في بلاد العرب . ننتظر من الأجانب مرة أخرى أن ينشروا هذا الأدب ثم أن يقدموا لنا تحليلاً عن استحالة نشره باللغة العربية . إذن المشكلة الأساسية التي يجب ألا نتجنب خلف كلام من نوع أن « الغرب لا يعترف بنا » أو « الغرب يكرهنا » و « هناك الصهانية » . . . وإلى آخر هذا الكلام الذي صار لنا خمسين سنة نقوله . هذا كلام يحجب المشكلة الداخلية . نحن في الأساس قبل أن يعترف بنا الآخرون علينا أن نعترف بأنفسنا ، وعلينا أن نطرح مشكلاتنا الداخلية بجدية وبعث وأن نواجه المعوقات التي تعيق تقدم الثقافة العربية في البلاد العربية . المسألة الثالثة هي مسألة فهمنا للعلاقة مع الغرب . فنحن حين يترجم كتاب لنا لا نقيم علاقة مع الغرب . الأدب لا يقيم العلاقة مع الغرب . طبعاً هناك مجموعة من الأعمال الروائية العربية ، سلسلة طويلة من توفيق الحكيم لسهيل إدريس للطبيب صالغ ، أوتحت بأن العلاقة مع الغرب يقيمها طالب عربي يأتي ليدرس ، وأن العلاقة مع الغرب هي علاقة ثقافية . العلاقة مع الغرب مسألة بالغة التعقيد . كتاب واحد أو مجموعة كتب لا تقيم هذه العلاقة . ما يعنينا ، إذاً علينا في ترجمة أعمالنا ، ما يعنينا هو أن نُقرأ كما يُقرأ كل الناس ، كما يحق لأي كاتب في العالم أن يُقرأ ،

وأن يترجم أي كاتب عربي مثله مثل أي كاتب في العالم له الحق في أن يُقرأ وأن يُترجم . وهذا يعني أيضاً أننا مرة أخرى يجب ألا نخضع لمواصفات جاهزة عن كيف يمكن أن يحب الغرب الكتاب العربي . هذا هو الكتاب العربي ، ياسيدي ! نحن من العيب أن نفكر بأنه يجب أن نعدل في طريقتنا في الكتابة من أجل أن ننشر في الغرب . ربما ، يجب أن نعدل في طريقتنا في الكتابة ، ربما ، نحن لا نعبر فعلاً عن تجربتنا الحقيقية ، ولكن هذا موضوع للنقاش الداخلي . يجب أن نعدل لأننا لا نعبر عن تجربتنا ، لا كي نُقرأ في الغرب . فمهما فعلنا - لا أعتقد أن كاتباً عربياً على استعداد أن يجعل النساء تطير كما عند ماركيز . إذا كان هذا الغرائبي هو المطلوب من العالم الثالث ، فلا تؤاخذوني ، من الصعب أن نستجيب لمقاييس لا علاقة لها بتجربتنا . نعدل تجربتنا . نغيرها . يجب أن نشغل أكثر لأسباب أخرى لا علاقة لها على الإطلاق بالترجمة . الملاحظة الأخيرة هي أن علاقتنا نحن ، أنا أنتمي إلى جبل لم يعيش هذه العقدة الغربية التي عاشتها الثقافة العربية طويلاً مع الغرب ، ربما لأننا عشنا حروباً خفيفة ومهولة جعلت كل الأشياء تأخذ نسيبتها ، ربما كذلك لأن الأجيال التي سبقتنا عانت هذه المعاناة وخلصتنا منها . أنا أعتقد أن انفتاحنا الأساسي يجب أن يتوجه إلى ثقافة العالم الثالث ، إلى أدب العالم الثالث . العلاقة الفعلية التي نسعى إلى إقامتها والتي يجب أن نسعى إلى إقامتها هي علاقة مع الأدب الإفريقي والآسيوي والأمريكي اللاتيني الذي يشبه في كثير من مقترياته ويقدم في كثير من مقترياته تشابهاً في التجربة وفي الرؤية وتشابهاً في المعاناة . وأعتقد أن إحدى مهمات معهد كـ «معهد العالم العربي» ، رغم أنه مقام في باريس وأنه جزئياً مؤسسة فرنسية ، فباريس كذلك هي مكان تلقي فيه الثقافات المختلفة ومن الضروري أن نبداً جدّياً في الثقافة العربية في أن نبحت عن كيفية التواصل مع ثقافات هذه الشعوب . وشكراً .

محمد بركة

شكراً لآلياس الحوري على هذه الإضاءات العميقة التي وصلتنا بالنقطة الثالثة والتي أفرح عليكم أن تكون تدخلات القاعة مهمة بها ، أي : مسألة الترجمة لماذا؟ ، ماذا نترجم؟ ، ماهي الاستراتيجية الأساسية في هذا

المجال ؟ ، وأرجو من المتدخلين ألا يقتصروا على مسائل تخص تجربتهم الذاتية . أعطي الكلمة للأستاذ ادوار الخراط وله تجربة واسعة في هذا المجال .

ادوار الخراط

القضايا التي أثرت من السعة والتعدد بحيث يصعب التعليق على كل منها . سأحاول الإيجاز بقدر الإمكان في ملاحظات بعضها قد يبدو سريعاً وجانبياً لكن له صلة بالموضوع الأساسي وبعضها فيما أتصور لم يتطرق إليه أحد من المنصة . أدهشني قليلاً ذكر حافظ ابراهيم والمنفلوطي باعتبارهما مترجمين . الذي أعرفه أنني حتى لم يستخدما كلمة ترجمة بل التعريب ، مما أدخلنا مباشرة في مسألة النقل والترجمة والتعريب . طبعاً هناك المترجم أو الناقل الخلاق ، بمعنى يختلف اختلافاً أساسياً عن المترجم الخلاق . المترجم الخلاق بالطبع هو الذي يلتمز شيئين أساسيين : الأمانة والدقة ، وأيضاً نصاعة الأسلوب وقرب أو اندماج الأسلوب من الثقافة التي ينقل إليها ، كما حدث مثلاً في المدرسة التي رعاها طه حسين نفسه في حقبة الأربعينات المتأخرة والخمسينات عندما أصدرت مجلة « الكاتب المصري » تلك السلسلة من الكتب البديعة التي ما زالت تذكر حتى الآن لنصاعتها ودقتها وأمانتها وسلاسة أسلوبها في الوقت نفسه . النقطة الثانية في هذا المجال هو أنني أريد أن أطمئن بيير برنار أن شهرزاد لم تحرق في القاهرة في نهاية الأمر ، وأن القاهرة التي شهدت ميلاداً جديداً ، شهرزاد هي التي أعطتها أيضاً الميلاد الثاني لها . أما الترجمة إلى الفرنسية ، وهي النقطة التي اختلف فيها أيضاً مع صديقي بيير برنار ، أنا أتبنى تقريباً أو إلى حد كامل كل ما قاله الياس خوري . لا أتصور أن الكاتب العربي يريد أن يوضع تحت علامة مميزة بأنه « العربي » . لماذا ؟ . إنه كاتب شأنه شأن أي كاتب آخر . هذا النوع من التفرقة أو وضع الحال بحسن نية أو بغيرها ، شئنا أم لم نشأ ، ليست فيها أعرف أن هناك مكتبة يابانية مثلاً . الكاتب العربي لا يكتب أولاً لكي يُترجم كما قال الياس . إنما الكاتب العربي يكتب أولاً لقارئه الطبيعي في بلاده . وبالطبع من حقه أن يعرفه القارئ في كل مكان ولكن ليس باعتباره غريباً كما لو أن في ذلك إيماءً ما بنوع من التفرقة ، بنوع من الغرائبية ، بنوع من الانفصال . ليس الكاتب العربي كائنًا فذاً أو غريباً أو مفارقاً . إنه الكاتب شأنه

شأن أي كاتب في العالم ينتمي إلى ثقافة أخرى . أنا أوافق على أن القارئ حين يقرأ عملاً مترجماً يجب أن يحس أن ذلك ليس عملاً داخلياً في صلب ثقافته القومية أو المحلية ، وهو عمل إنساني ، له ما لكل الأعمال الإنسانية من خصائص كما أن له بالضرورة وبغير محاولة للإخفاء ، خصائص قومية وبلدية ، هي التي تجعله عملاً يستجيب لحاجات عالمية أو إنسانية . لهذا فليست مقتنعاً تماماً بأن القول إن للآدب العربي أو للروايات العربية بعداً روحياً أو إسلامياً خاصاً يبرر أن توضع في - بالعكس ، إن هذه الحجّة تقف إلى جانب أن توضع الأعمال المترجمة من العربية في مكانها الطبيعي بين كل الآداب الأخرى لأنها في هذا الموقع بالتحديد سوف تؤكد هذا البعد الخاص بها وليس في موقع يُختار لها مسبقاً وتوضع فيه مسبقاً .

النقطة الأخيرة هي ربما مسألة الاستراتيجية العربية في الترجمة . بيروت ، بلا شك ، قامت بدور بارز . ولكن دعونا نتساءل بعد الاجتياح وقبل الاجتياح : هل بيروت كانت تسير على استراتيجية مخططة في الترجمة أم أن الترجمة إلى العربية أيضاً كانت تسير في أحيان كثيرة على الأقل وفق الأهواء والصدف والمناسبات ، إلخ . نحن ما زلنا نفتقد - وهذا نقد ذاتي يجب أن نوجهه ومشكلة يجب أن نحلها - إلى استراتيجية عربية شاملة في الترجمة . هناك كانت تجربة الألف كتاب في مصر ، ولكنها تجربة أجهضت ومحاولة بعثها ما زالت متعثرة جداً . المشكلة التي لم يتطرق إليها أحد من على المنصة هي ربما كانت مشكلة تهم الروائي والكاتب أكثر مما تهم الناشر والمخطط الثقافي : مشكلة أثر الترجمة في اللغة نفسها وأعني بالتحديد أثر الترجمة في العربية . لا شك أن العربية قد أثرت واستفادت بتلاقحها مع المترجمات . لكنني أريد أن أضع سؤالاً أساسياً : هناك اتجاه آخر أريد أن أتبه إليه ، لا شك أنكم تعرفونه ، هو افتقار العربية ، لا أقول إلى أصالة متوهمة بل إلى أصالة قائمة ومعاصرة في الترجمة ، وخاصة الترجمات في النقد وفي العلوم الإنسانية ، حيث نجد ما يمكن أن نسميه المعازلة أو العصيان عن الفهم . النحت ، الاشتقاق : ذلك مطلوب ، بل هو ضروري . ولكن كيف نستطيع أن نضع هذا في إطار لا يقف في مواجهة وضد تلك الروح العربية التي يجب أن تبتدع ولا يجب أن تستنسخ .

وشكراً لكم .

الطاهر وطار

عندي بعض التعليق كمترجم وكمترجم . التعليق الأول كمترجم حول رأي الدكتور سهيل إدريس في الترجمة وحول حرفيتها وغير حرفيتها . أنا معه في هذه النقطة بالذات وضد المدرسة الروسية (خاصة في الشعر) التي تعطي الترجمة الأولى لأي مترجم ليضعها حرفياً ثم تعطي الصياغة لشاعر فيصوغ شعراً جديداً ، وهو شاعر لا يعرف اللغة العربية الأصل . حتى أن بعض الطلبة العرب في موسكو عندما قرأوا شعر المرحوم عبد الرحمن الخميسي باللغة الروسية قالوا : لا بد أن يترجم إلى العربية حتى يعرف العرب قيمة هذا الشعر . أنا ترجمت ديوان صدر هذه الأيام لشاعر فرنسي شاب ، هو أول عمل إبداعي يترجم في الجزائر إلى اللغة العربية خلال قرن ونصف قرن من العلاقات الفرنسية - الجزائرية . ولحسن الحظ أنه ترجم من معرّب أصلاً ومن كاتب . وضعت أربع ترجمات خلال أربع سنوات : مرّة شعر ، مرّة صياغة تصرّف من عندي ، وأخيراً اهتمت إلى أنه يستحيل أن نترجم وإنما نقول : قرأنا عملاً . هذه قراءتي . واقتربت أكثر إلى الحرفية فأفضل أن أقول عن Les nuits blanches « الليالي البيضاء » وأضع علامة تحت بدلاً من أن أقول « ليالي الأرق » أو ما شابه ذلك من بعض الكليشوهات الجاهزة . فقلت : لا ، في إطار التقارب بين الحضارات وبين اللغات فليعرف العربي أيضاً Les nuits blanches كما يعرف Nocturne التي لا توجد عندنا رغم أن الليل عندنا له آثار كثيرة .

تعليق آخر حول كلام بير برنار ، وقبل أن أعلّق أريد أن أروي حكاية وقعت لي مع أبولي ، كاتب « الحمار الذهبي » d'ane وهو من قريتي ، من مدروش . عندما قرأته وجلت مقطعاً عنده يتعلق بأن أحد الأشخاص لما اكتشف أن شاباً نام مع زوجته راح البطل فنام مع الشاب . فقلت : والله العظيم ، لن يحدث هذا إلا من جزائري ! فمع الأسف الأستاذ برنار والأخت تريد أن تنزع منا خصوصيتنا . تريد أن تقول لإيتياتوف : « اقتل جمهوريتك الصغيرة ذات الخمسين ألف نسمة ، وكن روسياً ، ثم كن فرنسياً . » هذا

عيب . لو قيل هذا الكلام في منزلي لقلت له : اخرج من بيبي ! نعم . بطريقة آيولي أقول هذا الكلام . ونحن ضيوف عندكم . تريدون أن ننسى أنني أتعطل عن الشغل يوم يموت واحد في حيي لأمشي في جنازته ، وأن العامل المصري وهو يعمل في الفرن الحديد والعرق يتصبب منه يتوقف عن العمل ليداعب أخاه أو ليتسم لنكتة . فاكذب ذاتياً ! تعلمني الكتابة ؟ أرجوكم أن تسحبوا هذا الكلام ! فأنا مشرقي ، مغربي ، أفريقي مع الياس خوري أيضاً ولن أكتب لمجتمع فرنسي أصلاً . أكتب للفيتينتامين ، وهذا ما أنت به إلى الترجمة هي أنها جعلت مسؤوليتي أكبر . أنا مترجم لحوالي سبع عشرة لغة آخرها اللغة الفرنسية وأقل القراء بها اللغة الفرنسية . عندي ملايين القراءailleurs في أماكن أخرى من العالم) . . نعم ! ما معنى هذا ؟ لا ، أنا أعتبر الروائيين الفرنسيين هم أقل درجة من الروائيين الآخرين في العالم . نعم . الترجمة مسألة حضارية . إذا كان القارئ الفرنسي لا يقرأ لغيره من الشعوب ولو كانت صغيرة ، ولو كانت بدائية فهذه مسألة حضارية تهمة ولا تهمة أية قبيلة صغيرة في أفريقيا تكتب بلغتها أو بتقاليدها أو بأسلوبها . هذا عيب أن تقولوا : اكتبوا ذاتياً ، اكتبوا كذا ! . وأقول هذه بالطريقة الجزائرية : اسحبوا هذا الكلام وإلا ننسحب ! ربما . نعم . تعليق آخر لالياس خوري : صحيح أن حكوماتنا ظالمة وصحيح أننا نعاني معها ، نعاني الكثير ومتواجدون على عين المكان لنعاني وندفع الثمن غالياً ، ندفع ثمن خبز أولادنا وصحتنا ونموت قبل الوقت بجميع الطرق . ولكن ، أنت تعرف أن هذه الحكومات صديقة ومدعمة ، ويدراهمها أيضاً ، بنقودها تقود دور النشر هنا ويقوم موجهو الثقافة هنا ليقولوا لنا : اكتبوا بهذه الطريقة أو تلك ! نعم . هؤلاء أصدقاء حكومتنا . كل الناس الذين تدخلوا هنا هم أصدقاء النظم في بلادنا وهم الذين يحمونها وهم الذين أقاموها أيضاً . . نعم .

محمد بركة

رفعاً لهذا الالتباس أعطي الكلمة للأستاذ بدير برنار ثم للسيدة أوديل كاي حتى لا تتكرر . . .

بيير بوفار

الحقيقة أنني لم أكن مدركاً أن كلامي سيثير كل هذا العدد من المشكلات الدقيقة . وهنا أود أن أوجه حديثي إلى إدوار الخراط وإلى الطاهر وطار . أنا لم أقل أكثر من أن على الكاتب أن يكون هو ذاته . . أي أنني لم أفكر أبداً بأن على الكاتب أن يكون غربي الميول لكي يعجب الجمهور الغربي وهو يكتب بالعربية ويفكر بأن كتابته سوف تترجم . أنا لم أقل هذا أبداً . بل قلت ، على العكس ، إن ما نحتاجه هو أعمال قوية ، أصيلة ، تكون ذاتها . وأنا شخصياً أحببت كثيراً فكرة نشر رواية الطيب صالح « بندرشاه » ، وهي رواية يعصى وصوها على الجمهور الغربي إلى حد ما ، لأنها مليئة بجو ويمناخ فلاحى وادي النيل . ومنذ البداية لم أفهم جيداً كيف سيمكن لأناس يقطنون مدن أوروبا أن يدخلوا بسهولة في ذلك المناخ الاستثنائي . أنا أعتقد أن القوة والأصالة تكمنان في أن يكون الكاتب ذاته .

وأعود هنا إلى ما قاله إدوار الخراط : أنا شديد الإيمان بالأصالة . ومن المؤكد أن الكاتب العربي لا يكتب لأي جمهور آخر غير جمهوره . . ولكن مقابل هذا ثمة مشكلة صغيرة قد تبرز هنا ، وهي مشكلة نظم « الموضة » ، بمعنى أنه في لحظة ما ، في صالون ما ، يدور الفكر حول ضرورة اتباع تيار « الرواية الجديدة » بعض الشيء ، لكي يكون المتبع على « الموضة » تبعاً لما يكتب في أوروبا . . لكنني لست أعتقد أن هذه هي الطريقة الفضلى لكي يكون ذاته ، أن يكون أصيلاً ، أن يقول أشياء لا يمكن لآخرين أن يقولوها . أنا لا أؤمن بالكوزموبوليتية ، بل أؤمن بالكونية . . والمصطلحان مختلفان كل الاختلاف : « الموضة » هي التي تفرز الكوزموبوليتية ، أما الكونية فيحملها المرء في داخل ذاته أو هو لا يحملها أبداً . يحملها في ذاته حين يكون ذاته ، حين يرتبط بجذوره وشعبه . وأعتقد أنني في هذا المجال شديد الوضوح .

ولكي أردّ على ما قاله إميل حبشي أقول ، بكل بساطة ، ما يلي : حقاً هناك عدد كبير من الكتّاب العرب يستحقون أن تنشر أعمالهم . وقد قال فيليب كاردينال إن حركة الترجمة حديثة العهد . أنا نفسي نشرت خمسة عشر كتاباً ،

ولا أعتقد أن ناشراً فرنسياً آخر فاقني في هذا . أتكلم هنا عن الترجمة بالطبع . ولا أعتقد أن أحداً فاقني في هذا حتى في أوروبا . كنت قد بدأت عملي قبل عشرين عاماً وسط صعوبات جمة . لقد قال الطاهر وطار إن بعض الحكومات تساعد بعض دور النشر . صحيح ، وأقولها بصراحة ، إن الحكومة الجزائرية تشتري للجزائر كثيراً من الكتب التي ننشرها في دار سندباد . وصحيح أيضاً أن الحكومة الجزائرية لم تطلبنا أبداً بنشر هذا الكتاب أو ذاك . . ولم تطلبني أبداً أن أضمّ إلى مجلس إدارة داري أي جزائري يمثل « الثقافة » أو « الإعلام » أو « الدعاية » الجزائرية أو أي شيء من هذا القبيل . إن الجزائريين يساعدوني مساعدة شريفة وودودة تاركين لي حرية الاختيار المطلقة . ولو لم يفعلوا هذا لما تمكّنت أبداً من إنجاز عملي . كل الناس يعرفون هذا ، ويعرفون أنني لم يكن من شأني أبداً أن أقبل العون لو كانت الأمور على غير هذا النحو . عندما نشرت أول رواية لمحفوظ ترجمت إلى لغة أوربية في العام 1970 ، كان ذلك عند ناشر صغير هو « جيروم مارتينو » . كنت قد عدت من القاهرة في العام 1968 حيث تحدثت مع الرئيس جمال عبد الناصر ، والتقيت بعدد كبير من الكتاب والفنانين . الترجمة تمّت في العام 1968 كما قلت . . يومها أفلس جيروم مارتينو . أفلس لأنه لم يتلق أي عون . لأنه كان من الصعب جداً جداً تفهيم ونشر هذه الكتب العربية عهد ذاك في فرنسا . في هذا المجال لست أعتقد أن ثمة دروساً يمكن أن يعطينها أحد . لقد سبق أن قلت أنني في العام 1973 ، مثلاً ، علمت من قبل شرطة التحري ، أن حياتي مهددة . وجرت حمايتي طوال عشرة أيام حيث أحيطت دار النشر بسيارات كانت تروح وتجيء دون هواده . طوال عشرة أيام كان هناك رجال شرطة مسلحون ، ويحملون أجهزة المخاطبة عن بعد (التوكي ووكي) ، متحلّقون من حول دار النشر . بعد ذلك قلت لهم : « حسناً ! إن حياتي مهددة ، وهي غالباً ما تكون مهددة في لحظات كهذه اللحظات ، لكن وجودكم هنا لن يحل المشكلة » .

والحقيقة أنه لا أحد بإمكانه أن يلقي علي دروساً في هذا الصدد . أنا أعرف مشكلة الصهيونية في فرنسا . . أعرف هذا أكثر من أي شخص آخر ، وأعرف أيضاً أن مشكلة الصهيونية هي ، حتى ، أسوأ بكثير مما يتصوره

أصدقائنا الكتاب العرب . وجود الصهيونية هنا هو جزء منا ، جزء من نظرتنا إلى الماضي ، جزء من تفكير أوروبا والغرب حول تاريخها . . إذن ، هي مشكلة مريعة . منذ لحظة جرى الكلام على برنار ييفو الذي ذكر على سبيل الصدفة . وأقول لكم هنا إن برنار ييفو لا يدعو كتاباً عربياً للمشاركة في برنامجه . . يتمتع عن هذا بشكل مؤسسي ، مع أن كثيرين يحاولون جره جراً إلى دعوتهم . تصوروا أنه قبل خمسة عشر سنة حين كان في « الفيجارو » أفرد في صفحة كاملة في صحيفته - ولم يكن ثمة بعد آنثذ برنامج « أبوستروف » - لأنني كنت قد نشرت مجموعة مختارة من أعمال كتاب أمريكيين من جيل « اليتيكس » . بعد ذلك ، ومنذ شرعت في نشر كتب عربية ، لم يعد لنا أدنى علاقة مع برنار ييفو . ومع ذلك ، ها هي تونس تشتري برامجه وتبناها . عدة مرات قال لي أصدقائنا التونسيون إنهم سيطلبون من برنار ييفو أن يتحدث بعض الشيء عن العالم العربي وعن الأدب العربي . فتمنيت لهم بالطبع حظاً سعيداً معه 11 .

والآن أود أن أتحدث بسرعة عما قاله إميل حبيبي حول الرواية المسطحة . . أنا لا أذكر أبداً أنني قلت عن الرواية العربية إنها رواية مسطحة أو خطية . أنا أعتقد ، على أي حال ، أن ثمة في العالم كله انهماكاً نحو التسطح والكوزموبوليتية والمادية . وأجهزة الإعلام السمعية البصرية تقودنا إلى هذا . أنا واثق من أن هناك عدداً كبيراً جداً من الكتاب العرب الذين يستحقون أن تترجم أعمالهم بمقدار ما تترجم أعمال كاتب شأن كارلوس فوينتيس الذي لا أراه أصيلاً بوجه استثنائي . وفي فرنسا نفسها أشعر أن حركة الأصالة والقوة في الكتابة ، وخاصة لدى الكتاب الأكثر شباباً ، تشهد تراجعاً . من الطبيعي أن بإمكاننا مقابل هذا أن نذكر أسماء كتاب كبار مثل لوكليزيو وموديانو وسواهما . . . لكن اللائحة سرعان ما ستتوقف . ففي فرنسا ليس ثمة حركة روائية قوية ، خلافة ، مبتكرة ، ذاتية ، تشبه تلك الحركة التي عرفناها في فرنسا قبل عدة عقود من السنين . وأنا ، إذا كنت أطالب العرب بالكثير ، فما هذا إلا لأنني ربما كنت أحبهم كثيراً .

بالنسبة لمشكلة الترجمة ، هناك أيضاً سمة ينبغي دراستها وتعلق بمنظومة العمل نفسها ، بدورة الترجمة . لقد تحدث سهيل إدريس عن مشكلة حقوق

المؤلف . إن هناك إيماناً عربياً كبيراً بالصدقة . ولكن الكلام العربي كثير . أذكر مرة أنني طلبت من شخص كان يخدمني كملحق أدبي في الولايات المتحدة الأمريكية أن يسعى لتعريف الرواية العربية المعاصرة هناك عبر العمل مع ناشرين أمريكيين . فقال لي : « أنت تعلم أنني أفضل الأدب الكلاسيكي . صحيح أنه ليس من الأسهل جعل الأمريكيين يقبلونه . . لكن الناشر الأمريكي يحذر الكتاب العرب لأنهم غالباً ما يعطون حقوق نشر أعمالهم لعدة ناشرين في الوقت نفسه ؛ كما أنهم لا يحترمون العقود . . إلخ » . إن هناك منظومة حقوقية كاملة وضعها الغرب ، منظومة حقوق وحماية للمحقق . . ومن أجل تحسين وضعية ترجمة الأدب العربي لا بد من المرور بهذه المنظومة . وهذا لا يعني من القول إننا نحن معشر الفرنسيين نقع دائماً ضحية للناشرين الأمريكيين ، خاصة وأنه ليس ثمة سوى مكتبتين أو ثلاث فرنسية في الولايات المتحدة الأمريكية . كما أن ثمة نزعة حماية ثقافية أمريكية مذهلة . إن هناك حول هذه الأمور معركة كبرى تدور رحاها في الكواليس . . في كواليس العالم كله . . وثمة ندوات عقدت مؤخراً بشأنها في الأونيسكو . كل الناس يعرفون هذا مثلاً يعرفون أن هناك معركة طاحنة تخوضها أمريكا ضد اللغة الفرنسية في أفريقيا بشكل يومي . في أفريقيا السوداء وفي المغرب كذلك . والمعركة ليست سهلة بالنسبة إلى الفرنسيين . ومع هذا نجد الغالبية العظمى من الفرنسيين تجهل وجود هذه المعركة . ونحن لا يكفي أننا لا نصدر سوى القليل من الكتب الفرنسية إلى أمريكا . . بل الأدهى من هذا . . إننا نترجم أي شيء يأتي من أمريكا : روايات ممرضات ، ومضيفات طيران . . أي شيء ! . .

محمد برادة

نتابع المناقشة وأعطي الكلمة للسيدة كارمن رويز وهي مستشارة إسبانية ومترجمة للأدب العربي إلى اللغة الإسبانية .

كارمن رويز

أود أولاً أن أعبر عن سروري بأن أكون هنا بينكم وأضيف صوتي « المتوسطي » القريب جداً منكم إلى أصواتكم العربية والفرنسية . وأود أن

أقول إنه بالنسبة إلى الكثيرين منا تشكل ترجمة الأدب العربي وقراءته ودراسته على وجه التأكيد جزءاً من تصورنا نظراً لأن في هذا العالم معارك ثقافية كثيرة ولأن ثمة آداباً تساهم في هذه المعارك أكثر من غيرها من الآداب ، ومن بين تلك الإسهامات إسهام الأدب العربي . بمعنى أن دراسته والاقتراب منه وترجمته لا ينبغي أن تكون فقط من أجل إعطائه حظوظه بل كذلك من أجل الإفادة منه . إن هذا الأدب يعطينا ، وفي الوقت نفسه يجعلنا نقيم الروابط مع تاريخنا الخاص الذي صار نصف ضائع . وأود أن أضيف أيضاً لكي أعطي عن هذا الأمر فكرة لجمهور ربما لم يكن علم بهذا ، أنه حتى ولو كانت الجهود في هذا المجال مشتتة ، فإنها متواصلة . حيث أننا في إسبانيا ، ومنذ سنوات الخمسين ، نترجم ونشتغل على الأدب العربي المعاصر وندرسه . كانت هناك مدرسة المهجر أولاً ، ثم بعد ذلك كانت هناك ترجمات أكثر معاصرة . لقد اشتغلنا مثلاً على شعر أودونيس وترجمناه ، فقد ترجمت « أغاني مهيال الدمشقي » في الستينات . وترجمت كذلك أشعاراً لتزار قباني . وفي العام 1968 ترجمت أشعار فلسطينية . بعد ذلك ترجمت أعمالاً لعبد الوهاب البياتي ، والطيب صالح ، وحنا مينة ، وجمال الغيطاني ، وزكريا تامر ، ومحمود تيمور ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم . وكانت هناك أيضاً مجموعات مختارة لأدب عراقية وتونسية ومغربية . وأنا لا أقول كل هذا إلا لأعطيكم فكرة عما يحدث في إسبانيا .

أعتقد أيضاً أن ثمة جهوداً في هذا المجال تبذل في إيطاليا . ونحن جميعاً نواجه نفس المصاعب التي يواجهها السيد بيير برنار وغيره . ولكن هناك شيئاً واحداً يساعدنا جميعاً : هذا الشيء هو رؤيتنا لأنفسنا نركب الموجة نفسها ، موجة الجهود المشتركة . . ثم حين يحدث لهذا الرجل العادي ، أو لذلك الكاتب الإسباني أن يفتح صفحات كتاب مترجم من العربية سيسعدنا أن يجد في تلك الصفحات شيئاً شديد القرب منه . إنها نفس المشكلات التي تناقش في أمريكا اللاتينية . ولهذا السبب تراني أعتقد أن هناك جمهوراً ما . . ونحن علينا أن نجابه هذه المسألة بوصفها قضية متعددة الجوانب ، متوسطة وأوربية في آن معاً . وشكراً .

محمد برّاقة

أستاذنا جبرا ابراهيم جبرا ، مع الرجاء أن يكون التدخل مختصراً لأن علينا أن نخصص وقتاً لاستخلاص نتائج هذه اللقاءات فيما بعد وشكراً .

جبرا ابراهيم جبرا

سأحاول أن أكون مختصراً في كلامي ، مع أن الكثير من الذي قيل يؤثر الأكثر مما يجب أن يقال في هذا الموضوع ، الموضوع من المواضيع الحضرية المهمة التي تحمل على النقاش .

أولاً ، إن الكتاب المترجم إلى اللغة العربية ، كما تفضل الدكتور سهيل إدريس ، ترجمه أحسن الكتاب العرب ابتداء من المنفلوطي نفسه . المنفلوطي كان كاتباً بارعاً جعل الأدب الفرنسي محبوباً لدينا . أنا في مراهقتي قرأت المنفلوطي بعشق فعشقت الأدب الفرنسي لذلك . ثم طه حسين ترجم ، ثم سهيل إدريس نفسه . وأنا سأعتمد أكبر الكتاب العرب إذا عيّدت المترجمين منهم . أين هذا من الأدب العربي المترجم إلى الفرنسية ؟ . يترجم الأدب العربي إلى الفرنسية ، فيما أفهم ، عادة كتاب عرب يعرفون الفرنسية وأنا أرى هذا خطأ كبيراً . وهذا الخطأ يتكرر لا في فرنسا وحدها ، وإنما أيضاً في أمريكا وإنكلترا والاتحاد السوفياتي وأبنا شئت . أنا أكتب باللغة الإنكليزية ، أحياناً ، كما أكتب بالعربية . وقد كتبت رواية وكتبت شعراً ، إلى آخره ، بالإنكليزية نشرت جميعها في إنكلترا لدى دور نشر لا يهتمها أن تنشر شيئاً خاصاً بالعالم العربي . ولكن عندما يطلب إليّ أن أترجم شيئاً من العربية إلى الإنكليزية أرفض . حتى عملي أنا لم أترجمه إلى الإنكليزية . لماذا ؟ . لأن الذي يترجم إلى الإنكليزية يجب أن يترجمه إنكليزي أولاً ، وثانياً يجب أن يكون حسن الأسلوب . نحن نكتب كتباً نتعب عليها ، نقضي خمس سنوات ، عشر سنوات في كتابة كتاب نضع فيه فهمنا وروحنا وأسلوبنا وفهمنا لحضارتنا وكل شيء . . . ونتوقع أن يترجم إلى اللغة الفرنسية من قبل كاتب فرنسي له حساسية للأسلوب ، يفهم الإشارات . هناك إشارات ضمنية كثيرة قد لا يتقن ولن يتقن العربي الذي يعرف الفرنسية نقلها إلى الفرنسية . فانا أعتقد أن هذا خطأ كبير ، وأرجو من دور النشر الفرنسية أن تنسب إليه .

طبعاً هم يلجأون إلى الحل الوسط : مترجم عربي مع مترجم فرنسي . .
ربما نحن لا نستحق أن يتم بنا الفرنسيون . فإذاً ، هل نستجدي الترجمة ؟
أبداً . نحن نكتب لأنفسنا . نحن لا نستجدي الترجمة ولا نهمنا . هناك شيء
واحد : نحن يجب أن نكتب الرواية المهمة التي سيضطر الغرب إلى ترجمتها إلى
لغته لكي يفهمنا .

بدرالدين عرووكي

مجرد إشارة لا بد منها هنا . أحب أن أذكر أنه قبل خمسة وعشرين عاماً في
فرنسا كان من المستحيل على أي طالب عربي أو أي طالب فرنسي يرغب في أن
يجعل من موضوع رسالته للدكتوراه موضوع الأدب أو الثقافة العربية المعاصرة
كان يجابه بالرفض من قبل كل المختصين في الأدب العربي أو الثقافة العربية .
وحتى عام 1962 ، أي بعد نيف وأربع سنوات من دخول صديقنا جاك بيرك
إلى « الكوليج دو فرانس » ، كان كافة الأساتذة في السوربون يرفضون مواضيع
الأدب العربي المعاصر . فليس من المستغرب أنه منذ ذلك الحين أي منذ أن تم
الاعتراف بالأدب العربي المعاصر من قبل الجامعة الفرنسية بالدرجة الأولى بدأت
نور النشر الفرنسية تهتم بالأدب العربي . في عام 1960 كانت هناك أول رواية
عربية معاصرة تترجم إلى الفرنسية ، وأعني بها رواية ليل بعلبكي « أنا أحيا » .
تلك كانت أول رواية معاصرة تترجم . لا أتحدث هنا عن توفيق الحكيم .
توفيق الحكيم وطه حسين ترجما بسبب علاقتها مع كبار الكتاب الفرنسيين : طه
حسين مع أندريه جيد ، والحكيم مع رينيه شار وسواه من كبار الكتاب ، كان
هذا هو سبب الترجمة . أما على مستوى المؤسسات ، فإن الاعتراف بوجود أدب
معاصر لم يبدأ إلا في عام 1960 .

محمد بركة

شكراً ، وأعطي الكلمة للسيدة آن واد مينكوفسكي التي ترجمت عدة
أعمال إلى الفرنسية للطبيب صالح وأدونيس .

آن واد مينكوفسكي

على الرغم من كوني مترجمة فلن أتحدث هنا كثيراً عن الترجمة إلا لأقول

للسيلة التي هي أيضاً مترجمة إلى الإسبانية أن « أغاني مهيار الدمشقي » قد ترجمت بكاملها إلى الفرنسية في عام 1983 . أما الترجمة الإسبانية ، وهي ترجمة جميلة جداً ، فلإنها لا تمثل سوى نحو ربع الديوان لا أكثر . بمعنى أن الترجمة الفرنسية هي الترجمة الكاملة الأولى لهذا الديوان . وأعتقد أن هذا أمر تجدر الإشارة إليه ليس من أجل ولكن من أجل دار « سندباد » .
عدا عن هذا أود أن أورد عدداً من الملاحظات بشكل إجمالي . وأطلب منكم أن تعلدوني بسبب بعثرة ملاحظاتي وعدم ترتيبها .

أود أن أقول ، أولاً ، أنه في أمس حدث أن وجهت انتقادات عدة إلى منظمي هذا اللقاء . . وما أريد قوله هو أنني أعرف أموراً كثيرة حول مثل هذه المواضيع لأنني سبق لي أنا نفسي أن نظمت لقاءات مشابهة في أماكن أخرى وفي ظروف أخرى . وكان الانتباه دائماً يتجه نحو تفاصيل صغيرة ونحو هنات أصغر . . لا مفر منها في الحقيقة ، ولكن نادراً ما يفكر أحد بتهنئة المنظمين على المبادرات التي يتخذونها . لذلك أضف صوتي إلى صوت بير برنار لأشكر معهد العالم العربي ولأهنيء بدرالدين عرودكي لمبادرتها هذه التي هي والحق يقال مبادرة متميزة . فانا ، مثلاً ، لم أكن لاتصور حتى في أكثر أحلامي جنوباً ، أن أجد - على نفس المنصة - آلان روب غرييه وفيليب سولرز جالسين جنباً إلى جنب مع الدكتور سهيل إدريس وإميل جيبيني وسواهما من أصدقائنا العرب . إنني أجد أن هذا أمر ممتاز يجب أن يتواصل ، وأن يتواصل ربما بشكل أكثر حميمية . وذلك لأن ثمة شيئاً أدهشني ، وربما أدهش غيري أيضاً ، وهو أننا غالباً ما نتكلم بنفس الكلمات ، ولكن ليس دائماً عن نفس الأشياء . . وحتى خارج مشكلات الترجمة . وسأضرب على هذا مثلاً واحداً لا غير . أمس ، جرى الحديث ، كثيراً ، عن « الماضي » ، لكنني أعتقد أننا لم نكن جميعاً نتحدث عن الشيء نفسه ، حتى ولو كان المعنى « القاموسي » للكلمة هو نفسه . الماضي هو ما passe الفرنسي . لكنني أعتقد أن الماضي لدى أصدقائنا العرب هو قوة قاهرة كان عليهم أن يتحرروا منها . أما لدى ريجين ديفورج ، فإن الماضي هو مواضيعها ، هو مصدر إلهام بالنسبة لها ، وهو الماضي بالمعنى البروستي للكلمة . وسوء التفاهم هذا ظل متواصلاً طوال فترة من الزمن طويلة . ولست أعلم ما إذا كان سوء

التضام هذا قد أزيل .

الأمر نفسه بالنسبة إلى « الواقعية » . فأننا اعتقد أن « الواقعية » التي نتحدث عنها نحن ليست هي « الواقعية » التي يتحدث عنها الروائيون العرب .

من ناحية أخرى يؤسفني ذلك الحضور الضعيف للمشاركين الفرنسيين بين صفوف الجمهور . إنني أجد هذا الأمر مؤسفاً : نحن في باريس . . فأتين هم الفرنسيون ؟ لست أدري . أين هم المستعربون والمتربحون ؟ إنهم لم يعلنوا عن حضورهم كثيراً ، وهذا يبرهن على أن ثمة درياً طويلة يجب أن يتم اجتيازها ، وأن ثمة كثيراً من الالتباسات يجب أن تزال . بالأمس أبدي واحد من الحضور أسفه لأنه ليس ثمة خلال الندوة إشارة إلى الرواية العربية ذات التعبير الفرنسي ، وأنا أفضل تسميتها « الرواية العربية باللغة الفرنسية » لأنني اعتقد أن التعبير يمكن أن يكون فرنسياً دون استخدام اللغة الفرنسية والعكس صحيح . بالنسبة إلي ، أنا اعتقد أن هذا الموضوع يجب أن يدرس في ندوة أخرى . أما بالنسبة إلى هذه الندوة فاعتقد أنه كان ثمة - بالنسبة إلى الجمهور - التباس أساسي . فقد أعلن في الصحف (« لوموند » و « ليبراسيون » مثلاً) عن أيام اللقاء هذه بوصفها لقاء بين كتاب فرنسيين وكتاب عرب من أمثال محمد ديب أو الطاهر بن جلون . . والفرنسيون يعرفون هذين الكاتبين . وكان من الأفضل لو ذكرت هذه الصحف أسماء كتاب عرب باللغة العربية لكي يفهم الجمهور بشكل أفضل معنى هذا اللقاء .

وأخيراً ، أود أن أختتم كلامي بالحديث عن الترجمة ، ساحة لنفسي بأن ألفت انتباهكم إلى أنه جرى في عام 1986 عقد طاولة مستديرة في مدينة « آرل » تحت رعاية جمعية أنا عضو فيها اسمها « جمعية أطلس » موضوعها « الترجمة من الفرنسية إلى العربية ومن العربية إلى الفرنسية » . أعمال تلك الطاولة المستديرة نشرت من قبل منشورات « أكت سود » بمشاركة « جمعية أطلس » ، وهي تباع في المكتبات المتخصصة والكبرى . واعتقد أن هناك أشخاصاً عديدين مهتمون بالموضوع . هناك أربعون صفحة حول هذا النوع من الترجمة فيها مداخلات من أندريه ميكيل وأدونيس وعبد الوهاب المؤدب

وسامي علي وجان باتريك غيوم وفيليب كاردينال ومني . . وآمل ألا أكون قد نسيت أحداً من الذين شاركوا .

صبري حافظ

أنا أريد أولاً قبل الإدلاء بملاحظتي الرئيسية أن أشير إلى أن المثل الذي ضرب في البداية ، وقد عقب عليه الأستاذ إدوار الخراط . عن رداءة ترجمات المنفلوطي مثلاً . هو بالعكس تماماً ، بمعنى أن المنفلوطي أصبح جزءاً من مكونات الثقافة العربية الأساسية ، لأنه استطاع بسبب ترجمته التي لم تكن ترجمة وإنما كانت تعريباً ، وأن يصبح جزءاً من مكونات الوجدان الأدبي والوجدان الثقافي العربي في مرحلة مهمة جداً من مراحل تطوره . وإننا إذا نظرنا إلى حالة الترجمة حتى في مراحل ما بعد المنفلوطي ، سنجد أننا حصلنا على ترجمات كثيرة دقيقة ، ولكنها لم تصبح فاعلة في الثقافة التي نُقلت إليها بنفس فاعلية ترجمة المنفلوطي فيها . وهذه تضيء نقطة مهمة جداً ، وهي أن أي ترجمة لا بد أن تلعب دوراً في الثقافة المنقولة إليها . من هنا سأنتقل إلى النقطة الأساسية - وهي من النقاط التي كان يجب أن تأخذ حيزاً كبيراً - التي أشار إليها الياس خوري تعقيباً على ما قاله إلى حد ما الأستاذ فيليب كاردينال عن أن الترجمة إلى الفرنسية تعطي للعمل قيمة في لفته الأصلية ، وأن هذا في تصوري نابع من آليات علاقات السيطرة والقوة وآليات علاقات المعرفة بعلاقات القوة الكائنة في عالم اليوم من ناحية . وفي هذا المجال أؤيد أيضاً النقطة التي أشار إليها بدر الدين عرودي في أن الاعتراف بالأدب العربي الحديث ظاهرة جديدة في الغرب ، وأن هذا هو بالضبط ما كان عليه الحال في إنكلترا وفي أمريكا أيضاً . بمعنى أن الجامعات كانت تمنع أي دراسة عن الأدب العربي الحديث لأنه كان مهياً في هذا الوقت ولفترات طويلة أن تطرح الفكرة السائدة عن العرب بأنهم كانوا أناساً لهم ثقافة قديمة ثم اندثرت وأنهم أيضاً اندثروا مع هذه الثقافة ، وبالتالي ليس لهم وجوداً معاصراً يمكن أن نُجري معه حواراً في هذه اللحظة . وبالتالي لا داعي للتعامل مع أدبهم الحديث . هذه المسألة بدأت تتغير إلى حد ما ، ولا بد أن نكون واعين بأن الغرب لا يطمح فقط إلى أن يعدّل الصورة التي يعرفها عنا . ولكنه يطمح إلى أن يشارك في صياغة رؤيتنا لأنفسنا . وهذه النقطة الخطيرة

المتعلقة بتأثير هذه الترجمة وهي أنه لا يجب بأي حال من الأحوال أن تكون رؤيتنا لأنفسنا وتقييمنا لواقعنا الثقافي وتقييمنا لطبيعة رؤيتنا وتصورنا للعالم مصنوعة من خارج الثقافة وإنما نابعة من داخلها ، وشكراً .

أنيسة بومدين

أود أن أنقل إليكم هنا ويشكل عشوائي كل الأفكار التي وردت إلى ذهني خلال إصغائي للمداخلات .

قبل أي شيء أودّ أن أقول إن الحركة المعاكسة الراهنة التي تلاحظ حالياً في السوربون منذ العام 1973 - أود أن أشير هنا إلى أنني لم أترجم أشعار الخنساء فقط بل إنني أعدّ في الوقت نفسه رسالة دكتوراة دولة مكرّسة لشعر الخنساء وقد أتاح لي هذا فرصة ملاحظة أنه ليس ثمة في السوربون ، منذ عام 1973 ، أي دكتوراه مكرّسة للشعر الجاهلي .

بعد ذلك ، أودّ أن أورد على الملاحظة التي قبلت حول قيمة الترجمة الأدبية . من البديهي أن الترجمة الجيدة يجب أن تكون ترجمة أمينة . واتحدّث هنا عن الشعر ، وخاصة عن الشعر الجاهلي الذي هو ميدان تخصصي . إذن ، الترجمة الجيدة ترجمة أمينة تستند إلى تعليقات الباحثين السابقين . لكنها في الوقت نفسه عمل إبداعى : فمثلاً ، بالنسبة إلى الشعر الجاهلي - وهو شعر تهيمن عليه الموسيقى - يتعين عند ترجمته معرفة تحميل هذه الموسيقى للغة أخرى ، مما يستدعي من قبل المترجم جهداً إبداعياً كبيراً . أضف إلى هذا كله ما لاحظته وأنا أترجم شعر الخنساء أن عدداً كبيراً من المجازات والتورية الموجودة في هذا الشعر العربي القديم غابت أحياناً عن انتباه محققين عرباً مشهورين مثل كرم البستاني . . الذي عجز عن تفسير مجاز آق في شعر الخنساء ، مع أنه عاد وورد لدى النابغة الذبياني . إذن ، فإن اللغة العربية الكلاسيكية تكون أحياناً موضوع جهل المؤلفين المحدثين أنفسهم .

وفياً يتعلق بدور النشر الفرنسية ، أودّ في هذه العجالة أن أحيي دار « سندباد » تحديداً بسبب الواقعة التالية : نحن أحياناً نقوم بعملنا كترجمين بكل بساطة ، ولكن حين يتعلق الأمر بتقديم شاعر يحدث أن تتوفّر في بعض الأحيان على معلومات تتعلق بسيرته لم يسبق نشرها . . وهكذا خلال اشتغالي

على شعر الخنساء ، قرأت كلَّ السَّير التي كتبها عنها المؤلفون على اختلافهم ،
الأب شير ، فؤاد أفرام البستاني ، اسماعيل القاضي ، عائشة عبد الرحمن ،
محمد الحيني ، وإبراهيم مرضي مؤخراً . وهذه المعلومات التي حصلت عليها من
المؤلفين القدامى ، والتي قلَّ أن وردت مجمعة في كتاب حديث ، أضفتها إلى
كتابي عن الخنساء ، بمعنى أنه يفضل نشر كتاب عن الخنساء لدى دار نشر
فرنسية صار بالإمكان التعرف على تفاصيل من سيرة الخنساء لم تكن معروفة
بالعربية من قبل .

جميل حتمل

جزء من مشكلة الترجمة لأدبنا في الغرب تلك النظرة الاستعلالية . أي أن
بعض من يكون له صلة بنشر أو ترجمة الأعمال يشعر كأنه يسدي خدمة لمن
يترجم له . أنا لا أنكر الفارق الحضاري على المستوى التحتي ، لكن لماذا
لا يكون هذا الفارق ، هذا الشعور الاستعلالي عندما يترجم مثلاً كاتب من
اليابان أو أمريكا اللاتينية المتخلفة مثلنا ؟ . مثال آخر . نسمع نصائح للكاتب
العرب كيف يكتبون لكي يصبحوا مقبولين فرنسياً ، أي ما معناه أن على الكاتب
الذي يريد أن يكرَّس هنا أن يكتب بمقاييس هنا لا بمقاييسه هو ، وهذه حقيقة
يجب أن نعيها أيضاً . ذلك بالرغم من أن أدبنا نفسه يجد رواجاً في بلد لا يقل
استيعاباً للثقافة عن فرنسا ، أقصد الاتحاد السوفياتي ، كيف أن العديد من
ترجمات الكتب العربية هناك تباع بعشرات وربما بمئات الألوف وتنفذ مع أن
الكاتب لا يكتب وفق مقاييس رواج الكاتب أو الناشر السوفياتي . إذن المشكلة
ليست في أدبنا بل في النظرة إلى هذا الأدب ، إلى الاستاذية التي تمارس عليه
وربما إلى التلمذة التي قبل البعض من أن يمارسها في ذلك الإصرار من البعض أن
يقدم أدبنا كما يراد له ، أي أدب يرضي تلك الغرائبية المراتدة والمرسومة عن
الشرق ، ذلك السحر ، مع أن السحر والفانتازيا نعيشها في واقعنا العربي الآن
وتفوق في عجائبيتها غرائب التاريخ .

عمر حميدة

اسمحوا لي أن أستعير اقتراحاً قدمه فيليب كاردينال ، وأن أنطلق من

ملاحظة أوردها بير برنار ، لكي أقدم اقتراحين أو ثلاثة . اقتراح كاردينال يقول إنه ربما سيكون من المهم أن يبدأ المرء بالاهتمام بأخيلة Fantomes الآخر ، بدلاً من أن يتعرف إلى إسقاط أخيلته الخاصة على أدب الآخر ، مما يفترض إذن البدء بالدخول في منطق الإنتاج الأدبي العربي . أما ملاحظة بير برنار فلا نزاع فيها . . أنا اعتقد أنه من الصعب مقارنة العناصر التي أوردها ، ولكن ربما كان بالإمكان إضافة بعض الأمور . لذلك أسمح لنفسي - وقد يكون في هذا ادعاء كبير مني لكئي أسمح لنفسي به مع ذلك - بأن أتحدث بعض الشيء باسم غائبين كبيرين . الأول هو القراء الفرنسيون الذين لا وجود لهم في هذه القاعة بل ولا في أية قاعة أخرى تشهد أي ندوة . لأن قارئ الرواية نادراً ما يكون في الوقت نفسه شخصاً يهتم بشكل حاد بالحياة الثقافية وبللنويات وبلقاءات أو اجتماعات المثقفين بصورة عامة . وهذا الكلام يصح في فرنسا كما يصح في العالم العربي .

زوجتي مستهلكة كبيرة للروايات العربية . أنا وهي لا نقرأ نفس الكتب . لا أقول هذا لكي أقيم تمييزاً مزعوماً بين زوجتي وبيني ، وإنما لكي أقول بكل بساطة إنها مستهلكة كبيرة للروايات العربية . كل الروايات التي تهتمها ليست ممثلة هنا في هذه الندوة على الإطلاق . لذلك قلت في نفسي : ترى لماذا لا نفعل هنا في فرنسا بعض الشيء مما يفعل من أجل الأدب الأمريكي ؟ . لست هنا في وارد انتقاد بير برنار . لقد قال برنار عن حق إن فرنسا تترجم أي شيء يصدر في الولايات المتحدة الأمريكية . هذا صحيح وخطأ في الوقت نفسه . صحيح ، لأن فرنسا تترجم حقاً نصوصاً ليس لها أية قيمة حقيقية لمجرد أنها كتب أمريكية . وصحيح أيضاً لأنه ما إن ينجح كتاب في أمريكا بدخول لائحة الكتب الأكثر مبيعاً حتى يترجم من دون أن تطرح أية تساؤلات حول نوعيته وكتابته أو حقيقة جهوره . إذن ، لماذا لا نترجم نحن هنا الكتب العربية الناجحة ، وهناك بالطبع كتب عربية ناجحة تجارياً ؟ . أفكر هنا ، مثلاً ، بكتابت من مصر مقروء على نطاق واسع . ومن دون أن أرغب في التساهل مع أي من الكتاب المصريين الكبار الموجودين في هذه القاعة أقول إنني أفكر بإحسان عبد القدوس . عبد القدوس مقروء جيداً في مصر . كل الناس يقرأونه

وكتبه تنفيذ بسرعة . المثقفون لا يحبون عبد القدوس كثيراً . حسناً .. لكن لا يمنع من أن عبد القدوس يطرح المشكلات بطريقة يرى التعمد الذي يقرأونه أنها حديثة ومعاصرة ! .. فلماذا علينا نحن أن نحكم على الناس الذين يقرأون عبد القدوس بأنهم حمقى ؟ ! . الذي يحدث هو أن هؤلاء الناس يقرأونه ، ويقرأونه جيداً من دون أن يغيرهم أحد على قراءته . ليس ثمة ، في الحقيقة ، أية قوة ، أية سلطة سياسية ترغب الناس على قراءة إحسان عبد القدوس . ربما كان الناس مخطئين .. ربما كانوا رجميين ، وربما كانوا حمقى ! . ربما كانوا أي شيء تشاؤون .. لكن هذا لا يمنع من أن ثمة بين إحسان عبد القدوس وبين عند كبير من مؤلفي الكتب الرائجة في فرنسا (واعفوني من ذكر الأسماء كيلا ندخل في جدال عقيم) أوجه تشابه كثيرة . إذن ، فإن القارئ الفرنسي الذي سيقراً عبد القدوس حين يرى كتاباً مترجماً له كان قد راج كثيراً في العالم العربي سيقول لنفسه : إذن ، فإن هؤلاء الناس ليسوا وحوشاً مشوهي الخلقة كما يلوح عليهم .. إن لديهم أنماطاً من الأخيلة والرغبات تشبه ما لدي ..

هذا أولاً .

ثانياً ، ثمة اقتراح صغير : أنا لا أعتقد بأنه يجوز أن نخلط ، بشكل ممنهج ، بين إشكالية ترجمة الأعمال الكلاسيكية والأعمال التراثية ، وإشكالية ترجمة الأعمال المعاصرة . إن كل ما قاله المؤلفون العرب هنا صحيح لا مراء فيه . ولكن علينا مع هذا أن نتساءل : من هو موضوع هذا الكلام ؟ عن أي جمهور يتحدثون ؟ إلى من يتوجهون تماماً ؟ . من هو قارئهم ؟ ..

إذن ، فإن السؤال الذي أود أن أطرحه على الذين يجلسون خلف المنصة كما على بعض الذين يتواجدون في القاعة ، هو التالي : في كل مرة يجري الكلام فيها على نمط من أنماط الترجمة ، وفي كل مرة يجري الحديث فيها عن مشكلة خاصة من مشكلات الترجمة ، أفلا يتوجب تحديد هوية الجمهور الذي يجري الحديث حول علاقته بالعمل المترجم ؟ وتحديد من يتحدث إلى من ؟ . الأمر الأخير هو أن ثمة ، بالضرورة ، في اختيار ما يترجم ، موقعاً ينتمي إلى الحقل الاجتماعي .. ولقد قيل الكثير حول هذا الأمر في القاعة . ولكني

أعتقد أن ثمة هنا أيضاً غائباً أساسياً ، غائباً يغيب دائماً في مثل هذا النوع من الندوات ، هذا الغائب هو علاقة الإسلام بذلك الموقف المتخذ في الحقل الاجتماعي . في فرنسا تم اختيار الإسلام الصوفي ، الإسلام السلفي ، الإسلام الكلاسيكي ، أي الإسلام المذهب ، الصحيح ، الإسلام المقبول ، المتسامح السموح الذي يشكل جزءاً من القيم الكونية الكبرى . لكن ما يؤسفني حقاً هو أن هناك إسلاماً آخر هو بدوره إسلام شعبي شئنا هذا أم أبيناه . هذا الإسلام ، أحبيناه أم لم نحبه ، هو إسلام له وجه آخر . . شكل آخر .

فريد نعيمى

أودّ فقط أن أضم صوتي إلى صوت السيدة التي تحدثت قبل حين ، بشكل مختصر ، لأعبر عن امتناني للذين بادروا بإنشاء هذا المعهد كما للذين بادروا بتنظيم مثل هذه الندوة . . وكذلك لناشر مثل بيير برنار أعرفه وأعرف مدى إخلاصه ، وأعتقد أنني - أنا مثلاً - بفضل أتيح لي أن أصل إلى الرواية العربية ، أنا الذي لم يقيّض لي في السابق أن أصل إلى هذه الرواية في كتابتها وفي لغتها الأصلية ، بفضل ناشرين مثله كما بفضل المترجمين ، تمكنت من قراءة كتب للكاتب من مواطني ومن تكوين فكرة عنهم . وإذ أقول هذا أودّ أن أطرح سؤالاً في العمق . أنا أعتقد أنه بفضل تعبير الرواية عن عالم حسّاس ، يمكن بفضل ترجمتها ، تقديم معرفة بما ينتج في الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط . في هذا المجال أعتقد أن للترجمة أهمية مطلقة تقريباً ، أهمية رائعة بحيث أنها لا تكفي بأن تدفع إلى تفهم الإنتاج الأدبي ، بل كذلك تدفع إلى فهم الطريقة التي ينظر بها العالم العربي إلى الأمور ، عبر الشكل الذي يعبر به عنه . وأنا أعتقد أنه يمكن أن تقوم هناك موازاة - مثلاً - بين أشكال التعبير الحسي الروائي وأشكال التعبير الحسي في الميدان المعاري . فمثلاً ، حين لاحظ عدد الكتب التي تنشر في فرنسا حول الهندسة المعيارية وتشتري رغم ارتفاع ثمنها ، كما حول الفن والتزيين في العالم العربي ، أقول لنفسي : إن علي أن أمل بأن ترجمة الكتب الأدبية ستلعب دوراً في جعل الناس يحبون آدابنا تماماً كما أن كتب الفن تجعلهم يحبون فنوننا المعيارية وغيرها .

وأود أخيراً أن أضيف ما يلي : أعتقد أن الأذهان في الناحية الأخرى من

المتوسط ظَلَّت لفترة طويلة مسدودة ، لا أحد يفهم الآخر ، ولا يراه . أما اليوم ، فأعتقد أن ثمة إرادة لاحظتها في إسبانيا ولاحظتها في إيطاليا - في جامعة بولونيا مثلاً كما في جامعة بادو- إرادة صادقة لاكتشاف الجانب الجنوبي من المتوسط من قبل الجانب الشمالي ، كما أن ثمة إرادة في اكتشاف الجنوب للشمال .

متدخل من القاعة

أنا عندي ملاحظة قد لا يكون من الضروري أن يسمعها الحضور الفرنسيون لأنها موجهة فقط للروائيين العرب . ربما كان أحد الحضور قد سبقني للفت النظر إليها ولكن لا بأس من العودة إليها لأنها ضرورية بعد تدخل العديد من الروائيين العرب . من بين كل الجلسات التي حضرناها ، وكانت هذه الأخيرة ، أعتقد أن هذه كانت الأكثر مقاربة للموضوع العام للقاء . أي اللقاء بين الروائيين الفرنسيين والعرب . على أي حال ، لقد أحسست أن هناك ما يشبه لعبة القط والفأر بين الطرفين : لقد ألقى بيير برنار ، وهو المعروف بأنه من أصدق أصدقاء العرب هنا على الصعيد الفرنسي ، ألقى مداخلة هامة جداً كنت أتمنى أن يفهمها الجميع ويستوعبونها كما عناها صاحبها تماماً ، لا عبر ردة الفعل القبليّة العربية التي تشبه ردود الفعل التي نمارسها في بعض مجتمعاتنا . كل ما قاله برنار هو أنه طالب الروائي العربي بأن يعبر عن نفسه ، أن يكون هو نفسه . لم يطلب منه أبداً أن يكون غربياً . فلماذا ردة الفعل الغريبة هذه التي أبداها أكثر الروائيين ، ردة فعل غير موضوعية ، خاصة وأن كل واحد حاول أن يظهر نفسه وكأنه عفيف لا تعنيه الأمور ، وأنه أبداً ما سعى لأن تترجم أعماله إلى الفرنسية ! . كل هذا أستغربه ولا سيما من الأستاذ الطاهر وطار الذي كان في أمس يتكلم على أساس أن العالم كله بناية وفرنسا طابق فيه . وها هو اليوم يقول لنا إن اهتمامات كل روائي بعيدة عن اهتمامات الروائي الآخر . كما أستغرب من ناحية أخرى أن يأتي روائي آخر ليقول لنا : يجب أن نهتم بالشعوب الثانية وشعوب العالم الثالث . لنهتم ! . من قال له إننا لا نهتم ! لكن موضوع اللقاء هنا هو الرواية العربية والرواية الفرنسية . الروائيون العرب والروائيون الفرنسيون . واللقاء لا يلغي شخصية واحد لحساب الآخر . المطلوب هو التفاعل . والتفاعل هو عنوان اللقاء . ونحن لو لم نكن مهتمين ،

حقاً ، بترجمة الرواية العربية إلى الفرنسية لما كان هذا اللقاء قد عقد ، ولما كان الروائيون قد أتوا .

جمال الغيطاني

أولاً في ملاحظة أريد أن أرد عليها أشار إليها الصديق فيليب كاردينال ، خاصة بعلاقة قيمة العمل الأدبي عندما يُترجم أو مردود الترجمة على قيمة هذا العمل قد يكون هذا صحيحاً . ولكن لا يوجد عمل أدبي يمكن أن يكتسب قيمة في أي لغة أخرى إلا إذا كان له قيمة في لغته الأصلية ، أولاً . وهذه الحقيقة أرجو أن أؤكد عليها . العمل الأدبي يكتسب قيمته في لغته وثقافته أولاً ثم يكشف في اللغات الأخرى . وبالنسبة لرواياتي أنا بالذات ، وقد قُدمت في فرنسا بدون دعم من أية جهة ، وتم اختيارها من قبل فرنسيين قراوها وأحبوها أولاً ثم عملوا على ترجمتها وتقديمها للقارئ الفرنسي . وأنا عندما كتبت « الزيني بركات » لم أكن أتصور على الإطلاق أنها سوف تترجم في يوم من الأيام ، لأنها مكتوبة بلغة صعبة جداً ، بالضبط ، كروايتي الأخرى « التجليات » ، ولكن قيد لها في يوم من الأيام أن يتوفر عليها شخص أحبها وأفنى في ترجمتها أربع سنوات . وهذه الحالة اعتبرها حالة خاصة ولكن في نفس الوقت هي المثل الذي يجب أن يحتذى . فأننا نخشى بصراحة ، برغم الدور الإيجابي الذي تقوم به بعض المؤسسات في تنشيط حركة الترجمة من العربية إلى الفرنسية ، أن تتقل المشاكل العربية إلى خطط الترجمة الأدبية التي تقدم في فرنسا أو في أي بلد آخر . فنظرة سريعة إلى مجلة « المغازين ليرير » نجد أنها لا تعكس الواقع الأدبي الحقيقي في العالم العربي . بل أقول أكثر من ذلك . إن ترتيب الجلسات في هذه الندوة واختيار المتحدثين والمحاضرين والمتكلمين نفهم جيداً ويعرف المطلعون على الأمور ، أن المشاكل العربية قد تدخلت فيه ، وقد وجهته توجهات معينة . أنا لست متفائلاً بالدور الذي تقوم به بعض المؤسسات ، لأننا نجد مثلاً أن بلداً مثل ألبانيا يقدم كاتباً من اللغة الألبانية ويتم تقديم هذا الكاتب على نطاق كبير لأنه أولاً يستحق التقديم ، ولأن أعماله كبيرة ، وبالتالي يتم تقديمه بشكل صحي وحقيقي بدون دعم ، بدون اتجاهات خاصة من هنا أو من هناك ، لا علاقة لها بالنص الأدبي الحقيقي ولا بقيمة العمل في أدبه أو

ينبغي ضبطها . بل إذا جاز القول ينبغي بالأحرى إعادة تحقيقها وتحريرها باللغة العربية بعد نشرها بالفرنسية . . وهو أمر مدهش وغريب . لكن المفاضين أبدوا اهتماماً بالأمر . . بل وأبدوا استعدادهم لتحقيق أفلام انطلاقاً من العمل وكذلك حلقات تلفزيونية . . كانوا شديدي الحساس والحق يقال . . وكانوا يريدون أن يوغلوا في الأمر بعيداً . ولكن بعد ما أرسلت لهم مقاطع من « بيرس » غتارة بعناية من أجزاء مختلفة وتنتمي إلى أجواء متنوعة ، لم أعد أسمع منهم كلمة ! . . صحتوا كلياً . . فلما عدت والتقيت بهم بعد ذلك قالوا لي : أنت تعرف أن نصوص الرواية تسمى الأشياء بأسائها ، لذلك لا يمكننا أن ننشرها . نشرها مستحيل . قلت لهم : لكن بإمكانكم في بلادكم أن تشتروا نسخاً باللغة الفرنسية ، والنسخ موزعة في المكتبات . إن ما أنشره موجود في مكتبكم ! . قالوا : حقاً . . لكنها ليست في اللغة العربية ، ليست في اللغة المقدسة . وهي تنشر في فرنسا ، لذلك لسنا نحن المسؤولون عنها .

إنني أعتقد أن ثمة هنا أمراً هاماً ينبغي التفكير فيه ملياً . إذ ، إذا كان هذا هو حال التعامل مع رواية شعبية قديمة مثل رواية « بيرس » ، فما الذي يمكن السماح به ياترى للكتاب المعاصرين ؟ . الحقيقة أن تلکم هي مشكلتنا الكبرى . إن القسم الأكبر من الكتاب المعاصرين يعيش في المنفى ، في الخارج . فإذا استثنينا الكتاب المصريين وعدداً من كتاب المغرب ، لوجدنا أن عدداً كبيراً من كتاب الشرق الأوسط يعيش في الخارج . تلکم هي المشكلة . . وذلكم هو - إلى حد ما - السبب الذي يجعل إنتاجهم غير قادر حقاً على الانخراط في الراهنية الأدبية في فرنسا . بالطبع هناك أسباب أخرى ، هناك الحواجز الأيديولوجية التي تحدث عنها سهيل إدريس . . وهو محق في هذا . . فهذه الحواجز موجودة بشكل لا نزاع فيه . فأننا ، مثلاً ، أنشر منذ عشرين عاماً ، كتاباً مترجماً عن العربية . . وأنا كنت أول من نشر نصاً مترجماً لمحمود في عام 1970 ، بعد أن تعرّف عليه في القاهرة في عام 1968 ، كما تعرّف على طه حسين وعلى غيره من الكتاب المصريين . ولقد باشرنا عملنا في الترجمة تحديداً في ذلك العام ، أي منذ عشرين سنة . ولقد كان من العسير حقاً طوال تلك الفترة ، عبور الحواجز التي كانت الصحافة الفرنسية تقيمها . وعلينا ألا

هناك دوماً سؤال عن الآخر . لم نحاول هنا إلا أن نقول ، ضمن معهد العالم العربي ، أن هناك كثيراً مما يجمع أبناء المهنة الواحدة ، أعني الروائيين العرب والروائيين الفرنسيين ، لتنتقل ، إذا شئتم ، من فرضية ، وهي فرضية أثبتت هذه اللقاءات ، هذه الجلسات الخمس صحتها فيما يخص إلينا ، وهي أن هناك رواية عربية متميزة ، قد تكون لها روابط مع الرواية الغربية ، وقد تختلف اختلافاً شديداً وربما أساسياً عن الرواية الأوروبية ، لكن هذا الفن يمارس هنا وهناك وبأشكال مختلفة . وربما كان من حق الروائيين العرب والروائيين الفرنسيين أن يتساءلوا عما ذا يصنعون ؟ هناك أبناء المهنة الواحدة في كل صناعة ، فلماذا لا يجتمع الروائيون بينما يجتمع كل المثقفين للحوار ، ويجتمع كل الشعراء للحوار ؟ يمكن إذن لأبناء هذه المهنة ، مهنة صناعة الرواية أن يجتمعوا . لم يكن الدافع إذن لهذا اللقاء سوى هذا . فهل أخطأنا في إجراء مثل هذا اللقاء في رحاب معهد العالم العربي ؟ هذا سؤال أطرحه عليكم . وسؤال آخر : هل يمكن أن نتابع مثل هذه الندوات في المستقبل ؟ .

إشارة واحدة فقط : خلال هذه الأيام الثلاثة حضر في هذه القاعة حوالي ألفا شخص اهتموا بهذا اللقاءات ، وجاءوا ، مهتمين بالروائيين العرب والروائيين الفرنسيين وما يقولونه . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ربما كان من الضروري جداً أن يجتمع الروائيون ، عرباً وفرنسيين ، فيما بينهم في حلقات مغلقة . هذا صحيح . لكننا في معهد العالم العربي اعتقدنا أن الخطوة الأولى يجب أن تبدأ على مستوى الجمهور وبحضور الجمهور . إن هناك لقاءات أخرى يمكن أن تجري ويمكن أن يبدأ فيها فعلاً الحوار . لكن كل حوار هو محاولة لاكتشاف الذات . فهل اكتشفنا أنفسنا ؟ لا أدري . سؤال مطروح على كل حال . لكنني أريد أن أوجه في النهاية كلمة شكر من القلب لكل الأصدقاء الروائيين العرب الذين تكبدوا مشاق المجيء إلى باريس واستجابوا لدعوة معهد العالم العربي .

ملحق الكتاب

الإبداع الروائي اليوم

لقاء الروائيين العرب والفرنسيين

3 - 5 آذار / مارس 1988

قاعة المؤتمرات - معهد العالم العربي

ينظمه معهد العالم العربي
مديرية العلاقات الثقافية
بالتعاون مع مجلة المأخزين لتييرير
وإذاعة فرنسا الثقافية

البرنامج

الافتتاح المقاء

الخميس 3 آذار / مارس ، الساعة 10

المكافاة التي يحتفلها الكاتب
والروائي خاصة ، ضمن حضارته

الخميس 3 آذار / مارس ، الساعة 10,30 - 13

رئيسة الجلسة : فرانسواز غايار

المحاضران : البير ميمي - جبرا ابراهيم جبرا
المقربون : طاهر بن جلون ، إيف بيرجيه ، إدموند شارلرو ، ديديه ديكون ،
أسيا جبار ، عبد الوهاب المؤدب ، مطاع صفدي ، عبد السلام العجيلي .
الساعة 14 : توقيع على المؤلفات - قاعة الأعمدة .

وظيفة الأدب ، والرواية ، اليوم

الخميس 3 آذار / مارس ، الساعة 15 - 17,30

رئيس الجلسة : بدراالدين عروذكي

المحاضران : آلان روب غرييه - إدوار الحرايط
المقربون : شانتان شواف ، جمال الفيطاني ، سهيل إدريس ، حتا مينة ، أندريه
ميكيل ، بيير جان ركي ، جان مارك روبيرتس ، جهاء طاهر .

الرواية بوصفها طريقة في التعبير

الجمعة 4 آذار / مارس ، الساعة 10 - 13

رئيس الجلسة : جان جاك بروشييه

المحاضران : فيليب سولرس - هاني الراهب
المقربون : هيكتور بيانشيوتي ، ميشيل دل كاستيو ، ميشيل شايو ، ريجين
ديفورج ، إميل حبيبي ، الياس خوري ، خليل النعيمي ، فريدريك تريستان .
الساعة 14 : توقيع على المؤلفات - قاعة الأعمدة .

مكتبة النقد ودوره

الجمعة 4 آذار / مارس ، الساعة 15 - 17,30

رئيس الجلسة : ميشيل ديني

المحاضرون : جان جاك بروشيه - محمد بركة - محسن الموسوي .

المعلقون : فيليب بوايه ، حنان الشيخ ، أحمد اللديني ، الطاهر وطار ، غالي

شكري ، فؤاد التكريلي ، جورج طرايشي .

الساعة 17,30 : توقيع على المؤلفات - قاعة الأعمدة .

مشكلات ترجمة ونشر الأعمال الأدبية

السبت 5 آذار / مارس ، الساعة 10 - 13

رئيس الجلسة : محمد بركة

المحاضران : بيير برنار - سهيل إدريس

المعلقون : أوديل كاي ، فيليب كاردينال ، حنان الشيخ ، أنيا شفاليف ، ميشيل

شودكفيتش ، يانيك غير ، إميل حبيبي ، الياس خوري ، عبد السلام العجيلي .

يقام على هامش اللقاء ، معرض صور فوتوغرافية للكتاب العرب في قاعة

الأحداث الثقافية بمعهد العالم العربي ، وذلك بين 24 شباط / فبراير و 6 آذار / مارس

. 1988

المشتركين العرب

الروائيون :

سهيل إدريس (لبنان)
طاهر بن جلون (المغرب)
فؤاد التكرلي (العراق)
جبرا ابراهيم جبرا (العراق)
اميل حبيبي (فلسطين)
إدوار الخراط (مصر)
الياس خوري (لبنان)
هاني الراهب (سورية)
حنان الشيخ (لبنان)
جهاد طاهر (مصر)
عبد السلام العجيلي (سورية)
جمال النيطاطي (مصر)
أحمد المديني (المغرب)
حنان مينة (سورية)
الطاهر وطار (الجزائر)
أسمية جبار (الجزائر)
مطاع صفدي (سورية)
عبد الوهاب المؤدب (تونس)
خليل النجمي (سورية)

القصائد

محمد بركة (المغرب)
محسن جاسم الموسوي (العراق)
غالي شكري (مصر)
جورج طرابيشي (سورية)

الناشرون

سهيل إدريس
عبدحسن جاسم الموسوي

المشتركون الفرنسيون

الروائيون

إيف برجيه
جان جاك بروشيه
هكتور بيانكيوتي
فريدريك تريستان
ريجين ديفورج
ميشيل ديفي
دبديه ديكران
آلان روب غرييه
جان مارك روبرتس
بيير جان ربي
فيليب سولرس
جورج اوليفيه شاتورينو
ادموند شالرو
شانتال شواف
جان آلان ليحيه
أندريه ميكيل
البيير ميمي
فيليب بوايه
ميشيل شايو
باسكال كينيار

الناشرون

بيير برنار (دار سندباد)
ميشيل شودكفيتس (دار سوي)
أنيا شيفاليه (دار غاليلار)
يانيك غيو (دار غاليلار)
أوديل كاي (دار لاتيس)

التقاد

جان جاك بروشيه
فيليب كاردينال

السُّيرُ والأَعْمَالُ

سهيل ادريس

ولد سهيل ادريس عام 1925 في بيروت بلبنان ، وقد حاز على شهادة الدكتوراة
بالإضافة إلى دبلوم المدرسة العليا للصحافة في باريس .
وبعد أن درس الصحافة والترجمة بين عام 1953 و 1961 في بيروت أسس مجلة
الأدب للنشر .

يضاف إلى ذلك أن سهيل ادريس هو أحد مؤسسي اتحاد الكتّاب اللبنانيين ، كما
أنه عضو في اتحاد الكتّاب الأفريقيين - الآسيويين ، وفي اتحاد الكتّاب العرب . وهو
أيضاً عضو نقابة الناشرين اللبنانيين واتحاد الناشرين العرب .

أعماله

القصص القصيرة

أشواق ، 1947

نيران وثلوج ، 1948

كلهن نساء ، 1949

الدمع المر ، 1956

رحاك يا دمشق ، 1962

العراء ، 1972

الروايات

الحبي اللاتيني ، 1953

الحنلق الغميق ، 1956

أصابعنا التي تحترق ، 1962

مسرحيات

زهرة من دم ، 1965

دراسات

القصة في لبنان ، 1965

معاجم

النهل ، معجم عربي - فرنسي ألفه بالاشتراك مع جيورج عبد النور ، 1970 ،
بيروت

الترجمات

نقل سهيل ادريس إلى العربية حوالي خمس عشرة رواية فرنسية ، وخصوصاً روايات سارتر وكامو . هذا وقد ترجمت قصصه القصيرة إلى العديد من اللغات . ولكن لم يترجم أي شيء من أعماله حتى الآن إلى اللغة الفرنسية .

طاهر بن جلون

ولد طاهر بن جلون في مدينة فاس بالمغرب الأقصى عام 1944 . ثم نشأ وكبر في طنجة . وبعد أن حصل على شهادة الدكتوراة في الطب النفسي من باريس استقر فيها بشكل دائم منذ عام 1971 . طاهر بن جلون شاعر وكاتب وصحفي ، وقد تلقى جائزة الصداقة الفرنسية - العربية عام 1976 على كتابه « أشجار اللوز مائت من ١٠٠ - ١٩٠ » حصل مؤخراً على جائزة غونكور عن روايته « الليلة المقدسة » . وقد ألغته العربية ونشرت في تونس (مطبوعات سيريس) : « موهبا » و « صلاة الغائب » .

منشورات دينويل ، 1973

س. المنفرد ، منشورات دينويل ، 1976

موهبا المجنون ، موهبا العاقل ، منشورات سوي ، 1978 .

صلاة الغائب ، منشورات سوي ، 1981

ابن الرمل ، منشورات سوي 1985

مرسيليا في صباح الأرق ، منشورات الزمن الموازي (Le Temps Parallele) ،

1986

الليلة المقدسة ، منشورات سوي ، 1987

مسرح

خطية الماء ، منشورات أكت سود (Actes Sud) ، 1984

شعر

رجال مكفنون بالصمت ، منشورات اتلاتس (الدار البيضاء) ، 1971

ندوب الشمس ، منشورات ماسيرو ، 1972

خطاب الجمل ، منشورات ماسيرو ، 1974

أشجار اللوز ماتت من جروحها ، منشورات ماسيرو ، 1976

في غفلة من الذكرى ، منشورات ماسيرو ، 1981

مقالات

أعلى درجات العزلة ، 1977

الضيافة الفرنسية ، 1984

فؤاد التكرلي

ولد فؤاد التكرلي عام 1927 في بغداد .

وبعد أن أكمل دراسة الحقوق أصبح قاضياً عام 1956 .

وقد ساهم في تأسيس اتحاد الكتاب العراقيين عام 1970 .

أعماله

الوجه الآخر (قصص قصيرة) ، 1960

الرجع البعيد (رواية) ، 1980

الصخرة ، حواريات (مسرح)

ترجمات فرنسية

ترجمت رواية «الرجع البعيد» إلى الفرنسية من قبل مارتين فيدوروشيلدة تركي

وصدرت لدى منشورات لاتيس عام 1985

جبرا ابراهيم جبرا

جبرا ابراهيم جبرا كاتب ورسام وشاعر من أصل فلسطيني . ولد في بيت لحم عام 1920 . ويعيش في بغداد منذ عام 1948 . وهو أستاذ آداب في جامعة بغداد ، وعامرس أيضاً مهنة الصحافة . كما أنه رئيس الرابطة العراقية لنقاد الفن ورئيس لجنة التحكيم الخاصة بمهرجان الفيلم العربي في بغداد . يضاف إلى ذلك أنه كاتب مكث . فقد نشر أكثر من خمسين كتاباً في الدراسات والبحث والترجمة (شكسبير وفولكنر وبيكيت النخ) أو الرواية والشعر . وقد منحه جائزة « تارغا أوروبا » من معرض روما الفني عام 1982 ، ثم جائزة المؤسسة الكويتية للتنمية والتربية عام 1987 .

أعماله

الروايات

حرق وبيدات من حرف الياء ، 1956 و 1981 و 1986
صباحون في شارع ضيق ، صدرت بالانكليزية عام 1960 ثم بالعربية عام 1985

صراخ في ليل طويل ، 1955

السفينة ، 1970

البحث عن وليد مسعود ، 1978

عالم بلا غوائل (بالتعاون مع عبد الرحمن منيف) ، 1983

الغرف الأخرى ، 1984

الملك الشمس (سناريو روائي) ، 1985

البشر الأولى ، 1987

الشعر

تموز في المدينة ، 1959 و 1981

المدار المعلق ، 1964 و 1981

لوعة الشمس ، 1979 و 1982

الدراسات والأعمال النقدية

الحرية والطوفان ، 1960 و 1981

- Art in Iraq Today ، 1961
 الرحلة الثامنة ، 1968 و 1980
 الفن العراقي المعاصر ، 1972
 جواد سليم ونصب الحرية ، 1974
 النار والجوهر ، 1975 و 1980
 يتابع الرؤيا ، 1979
 The Grass Roots of Iraqi Art ، 1983
 الفن والحلم والفعل ، 1986
 جلود الفن العراقي ، 1986
 القدس (للأحداث) ، 1986

المهارة

- بنداد بين الأسس واليوم (مع احسان نصحي) ، 1987
 ترجمة انكليزية
 The Ship ، ترجمها عدنان حيدر وروجيه آلان ، منشورات The Continents Press ، 1982
 لم تترجم أهال جبرا ابراهيم جبرا حتى الآن إلى الفرنسية ، ولكن روايتين من رواياته هما الآن قيد الترجمة :
 السفينة (Le Navire)
 البحث عن وليد مسعود (A La recherche de Walid Massoud) (٣) .

اميل حبيبي

ولد اميل حبيبي عام 1922 في مدينة حيفا الفلسطينية حيث لا يزال يعيش حتى الآن . وهو يرأس تحرير جريدة « الاتحاد » العربية اليومية في حيفا . وقد كتب اميل حبيبي الروايات والقصص القصيرة والمسرح ، وترجم إلى عدة لغات منها العربية والانكليزية والروسية والبلغارية وأخيراً الفرنسية عام 1987 .

* صدرت الترجمة عن دار لاتيس عام 1989 .

أعماله

القصص القصيرة

سداسية الأيام الستة ، 1974

الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل ، 1974
خطية ، 1985

الترجمات الفرنسية

ترجمت رواية سعيد أبي النحس المتشائل إلى الفرنسية من قبل جاك باتريك غيوم ، وصدرت عن دار غاليليا الباريسية .

ادوار الخراط

ولد ادوار الخراط في الاسكندرية عام 1926 في عائلة تعود في أصولها إلى مصر العليا . وبعد أن نال شهادة الليسانس في الحقوق عام 1946 ، اشتغل بالوظائف الرسمية واحتل عدة مناصب إدارية . وقد ساهم بين عامي 1959 ، 1984 في تأسيس منظمة التضامن بين الشعوب الافريقية - الآسيوية ، ثم أصبح سكرتيراً عاماً لاتحاد الكتّاب الافريقيين - الآسيويين .

ادوار الخراط روائي وكاتب قصة قصيرة وناقد أدبي وناشر . فقد ساهم في تحرير وطبع عدة مجلات . كما ونقل إلى العربية عدة كتب أساسية من الأدب الأوروبي والافريقي - الآسيوي . كما واشتغل فترة طويلة في البرنامج الثقافي للإذاعة المصرية . وهو الآن يكرس جل وقته لمهنة الكتابة .

أعماله

القصص القصيرة

حيطان عالية ، 1959

ساعات الكبرياء ، 1972

اختناقات العشق والصباح ، 1963

تراها زعفران ، 1985

الروايات

رامة والتنين ، 1980

محطة سكة الحديد ، 1985

الزمن الآخر ، 1985

أضلاع الصحراء ، 1987

لم يترجم لادوار الخراط أي عمل حتى الآن إلى اللغة الفرنسية .

الياس خوري

ولد الياس خوري في 12 تموز / يوليو عام 1948 في بيروت . وهو روائي وناقد أدبي ، كما أنه يمارس مهتي الصحافة والتعليم بالجامعة .

أعماله

الروايات

عن علاقات الذائرة ، 1977

الجيل الصغير ، 1977

أبواب المدينة ، 1981

الوجوه البيضاء ، 1981

القصص القصيرة

المبتدأ والخبر

نقد ومقالات

تجربة البحث عن أفق ، 1974

غسان كنفاني ، أدبياً وإنساناً ومناضلاً ، 1978

دراسات في نقد الشعر ، 1979

الذاكرة المفقودة ، 1983

زمن الاحتلال ، 1985

الترجمات

صدرت مؤخراً في باريس ترجمة روايته « الجبل الصغير » . قام بالترجمة سعدية زعيم وكريستيان دو مونتيللا ، وصدرت عن منشورات آرليا ، 1987 .

هاني الراهب

هاني الراهب روائي وباحث سوري ، ولد عام 1939 في قرية مشقينا في محافظة اللاذقية بسورية . وعمل استاذاً للأدب الانكليزي في جامعة دمشق ، ويدرس حالياً المادة نفسها في جامعة الكويت .

أعماله

الروايات

المهزومون ، 1961

شرح في تاريخ طويل ، 1970

ألف ليلة وليلتان ، 1977

الرباه ، 1982

بلد واحد اسمه العالم ، 1986

القصص القصيرة

المدنية الفاضلة ، 1969

جرائم دون كيشوت ، 1978

دراسات

الشخصية الصهيونية في الرواية الانكليزية .

هذا وقد ترجم هاني الراهب إلى الاسبانية والروسية واليابانية .

حنان الشيخ

ولدت حنان الشيخ عام 1945 في جنوب لبنان . وقد نشأت في بيروت ثم أتت دراستها في القاهرة قبل أن تشتغل كمحررة في عدة صحف لبنانية كالحسناء والمجلة النسائية والتمار . وهي تعيش الآن في لندن وتكرس نفسها كلياً للادب .

أعمالها

الروايات

انتحار رجل ميت ، 1966

فارس الشيطان ، 1975

حكاية زهرة ، 1980

قصص قصيرة

وردة الصحراء

ترجمت روايتها حكاية زهرة إلى الفرنسية وصدرت عن منشورات لاثيس عام 1985 .

بهاء طاهر

ولد بهاء طاهر عام 1935 في الجزيرة بمصر . وهو ينتمي إلى أسرة تعود في أصولها إلى منطقة الكرنك بمصر العليا . ويعد أن أنجز دراسته في مجال التاريخ وعلوم الاعلام من صحافة وغيرها في جامعة القاهرة ، راح يشتغل في البرنامج الثقافي للإذاعة المصرية بين عامي 1957 - 1975 . ثم عمل بعلن في عدة منظمات دولية . وهو يشتغل منذ عام 1981 كمترجم في منظمة الأمم المتحدة بجنيف . كما أن بهاء طاهر عضو في الجمعية العامة لاتحاد الكتاب المصريين منذ عام 1975 .

أعماله

الروايات

قالت ضحى ، 1985

شرق النخيل ، 1985

قصص قصيرة

الخطوبة ، 1972

بالأمس حلمت بك ، 1974

أنا الملك حيث ، 1985

في النقد الأدبي

(10) مسرحيات مصرية ، 1985

ترجم بهاء طاهر إلى الروسية والانكليزية . وقد ترجمت إحدى قصصه القصيرة
« في حديقة غير عادية » إلى الفرنسية .

عبد السلام العجيلي

١٩٠٤، حل نكر . ولد عام 1919 في مدينة الرقة

'س السياسة لفترة من الزمن وانتخب

'ستلم وزارة الخارجية والثقافة

إلى مهنة الطب والأدب

، مهنته .

الروايات

باسمه بين الدموع ، 1959

ألوان الحب الثلاثة ، 1973 (بالاشتراك مع أنور قصبياي)

قلوب على الأسلاك ، 1974

أزاهير تشرين المدعاة ، 1977

المثمورون ، 1979

قصص قصيرة

ينت السخرة ، 1948

ساعة للملازم ، 1951

قناديل اشييلة ، 1956

الحب والنفس ، 1959

الحائن ، 1960

الحيل والنساء ، 1965

فارس مدينة القنيطرة ، 1971

حكايات مجائين ، 1972

الحب الحزين ، 1979

رصيف العذراء السوداء ، 1960

مقالات ومحاضرات

حكايات من الرحلات

أحاديث العشيات

دعوة إلى السفر

السيف والتابوت

المقدمات

عمادة في الريف

أشياء شخصية

سبعون دقيقة حكايات

وجوه الراحلين

جمال النيطاني

ولد جمال النيطاني عام 1945 في عائلة ريفية من مصر العليا . ولكنه تروى وكبر في حي شعبي مشهور من أحياء القاهرة يدعى الحسين . وهو عصامي عَلم نفسه وابتدأ يكتب القصص القصيرة عام 1959 ثم نال الجائزة الأدبية القومية عام 1980 . ويساهم جمال النيطاني في عدة صحف ومجلات مصرية .

أعماله

الروايات

الزيتني بركات ، 1971

وقائع حارة الزعفراني ، 1976

الرفاعي ، 1978

خطط النيطاني ، 1981

كتاب التجليات : السفر الأول ، 1983

السفر الثاني ، 1985

السفر الثالث ، 1986

القصص القصيرة

أوراق شلب عاش منذ ألف عام ، 1969

أرض ... أرض ، 1972

الزويل ، 1975

الحصار من ثلاث جهات ، 1975

حكايات غريب ، 1976

ذكر ماجرى ، 1977

الخفاف الزمان بحكاية جلبي السلطان ، 1983

دراسات وشهادات

المصريون والحرب ، 1974

حراس البوابة الشرقية ، 1975

نجيب محفوظ يتذكر ، 1980

مصطفى أمين يتذكر ، 1983

ملاحم القاهرة في ألف عام ، 1983

أسبلة القاهرة ، قاهريات ، 1984

أحمد المديني

ولد أحمد المديني في المغرب عام 1948 . حاز على شهادة ليسانس في الآداب وعلى دبلوم دار المعلمين العليا . عمل مشرفاً على القسم العربي في المجلة الأدبية «أنفاس» وعلى الصفحة الثقافية والملحق الثقافي الأسبوعي في جريدة المحور . يعمل منذ عام 1979 في التدريس الجامعي في المغرب وفرنسا وبريطانيا . كان بين عامي 1972 و 1976 عضواً في المكتب المركزي لاتحاد الكتاب المغاربة .

أعماله

القصص القصيرة

الحنف في الدماغ ، الدار البيضاء ، 1971
سفر الإنشاء والتنمير ، الدار البيضاء ، 1978
الطريق إلى المناقي ، بيروت ، 1985
المظاهرة ، الدار البيضاء ، 1986

الروايات

زمن بين الولادة والحلم ، الدار البيضاء ، 1976
وردة للوقت المغربي ، بيروت ، 1982
الجنائز ، الدار البيضاء ، 1987

الشعر

برد المسافات ، بيروت ، 1982

الدراسات الأدبية

فن القصة القصيرة في المغرب : حركة النشأة والتطور والاتجاهات ، بيروت ،

1980

أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ، بيروت ، 1985
في الأدب المغربي المعاصر ، الدار البيضاء ، 1985
في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة) ، بغداد ، 1987

حنّا مينة

ولد حنا مينة في اللاذقية في سوريا عام 1924 ، وهو رجل عصامي علّم نفسه بنفسه . تغلّ بلمدة مهن قبل أن يكتب في الصحافة وينصرف إلى الكتابة الروائية . وهو أحد المؤسسين لرابطة الكتاب السوريين ، ثم لاتحاد الكتاب العرب . يمارس اليوم وظيفة مدير المكتب الصحفي في وزارة الثقافة والإرشاد القومي في سورية .

أعماله

الروايات

المصاييح الزرق ، 1954

الشراع والعاصفة ، 1956

الثلج يأتي من الثقافة ، 1969

الشمس في يوم غائم ، 1973

الباطر ، 1975

بقايا صور ، 1975

المستقع ، 1977

المرصد ، 1980

حكاية بحار ، 1981

الدقل ، 1982

الرفق البعيد ، 1983

قصص قصيرة

الأبنومة البيضاء ، 1978

من يذكر تلك الأيام ، 1974

الدراسات

ناظم حكمت ، 1973

ناظم حكمت ثاثراً ، 1980

هواجس في التجربة الروائية ، 1982

أدب الحرب

الترجمات الفرنسية

ترجم عبد اللطيف اللهي رواية « الشمس في يوم غائم » وصدرت عن اليونسكو

علم 1986 .

الطاهر وطار

ولد عام 1936 في قرية سدراثة الواقعة في الشرق الجزائري ، وهو صحفي وروائي . فقد ساهم كصحفي بين عامي 1962 - 1963 في تأسيس جريدتين : الأولى هي « الجماهير » ، والثانية « الأحرار » . ثم أشرف بين عامي 1972 - 1974 على إخراج الملحق الأدبي الأسبوعي الخاص بجريدة الشعب . وأما كروائي فقد ابتدأ بنشر أعماله في الصحف منذ عام 1955 .

أعماله

المسرح

المحارب ، 1968

الروايات

الزلازل ، 1974

الأس ، 1978

عرس بغل ، 1978

الحوات والقصر ، 1980

العشق والموت في الزمان الحراشي ، 1980

قصص قصيرة

دخان في قلبي ، 1962

الطعنات ، 1971

الشهداء يعمدون هذا الأسبوع ، 1974

رواية ، 1971

الترجمات الفرنسية

الزلازل ، ترجمها إلى الفرنسية مارسيل بوا ، الجزائر ، المنشورات الوطنية ،

1981 .

الأس ، ترجمها إلى الفرنسية بوزيد كوزة وادريس البخاري وجمال اللعين بن

شيخ ، منشورات « تلعب اكتبول » ، 1983 .

عرس بغل ، ترجمها إلى الفرنسية عمار أبادة ، منشورات ميدور ، 1986 .

هذا وقد ترجم الطاهر وطار إلى الروسية والأويزكية والبلغارية والبولونية والبرتغالية واليونانية والفيتنامية .

آسيا جبار

ولدت آسيا جبار في عام 1936 بمدينة شرشل في الجزائر . وقد كانت المرأة الجزائرية الأولى والوحيدة حتى الآن التي قبلت في المعهد العالي للمعلمين بمدينة « سيفر » بفرنسا وذلك في عام 1955 .

كتبت آسيا جبار مؤلفاتها باللغة الفرنسية . وقد وسعت من إطار تعبيرها إلى المجال السعي البصري فحققت فيلمين باللغة العربية :

عيد النساء في جبل شينا (1978) الذي حصل على جائزة مهرجان البندقية في عام (1979)

الزربة أو أغنيات النسيان (1982)

أعمالها الأدبية

المعش ، 1957

المتلفون ، 1958

أطفال العالم الجديد ، 1962

القبرات الساخنة ، 1967

نساء الجزائر في شتتهن ، 1977

الحب ، الفانتازيا ، 1985

الظل سلطاناً ، 1987

كما قامت آسيا جبار بترجمة عدد من الكتاب العرب المعاصرين إلى الفرنسية .

مطاع صفدي

ولد مطاع صفدي عام 1929 وتابع دراساته الجامعية في دمشق . ثم عمل مدرساً للفلسفة في عدة مدارس ثانوية وفي جامعة دمشق .

كتب كثيراً من الأعمال في مجالات الفلسفة والنقد الأدبي والرواية والقصص والمسرح .

من أهم أعماله :

الروايات

جيل القدر ، 1960

ناثر عتوف ، 1961

مدينة الأهر السبعة ، 1966

الفصل

أشباح أبطال ، 1959

المرح

الأكلون لحومهم ، 1959

الدراسات

الثوري والعربي الثوري ، 1959

الحرية والوجود ، 1962

الثورة في التجربة ، 1963

عبد الوهاب المؤدب

ولد عبد الوهاب المؤدب وتابع دراسته الجامعية في تونس ثم في جامعة
السوربون .

يعيش الآن في باريس حيث يتابع إبداعه الأدبي بالفرنسية في مجالي
الرواية والشعر كما يعمل مستشاراً أدبياً ومدير سلسلة لدى منشورات
سندباد .

أعماله

الروايات

ناليساتو، 1979 (الطبعة الثانية 1987)

فانتازيا ، 1986

الشعر

قبر ابن عربي

كما كتب عددا من الدراسات في المجلات الفرنسية المختصة وترجم
إلى الفرنسية رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال » .

خليل النعيمي

ولد خليل النعيمي في عام 1943 من أسرة بدوية في سورية . تابع
دراسات الطب والفلسفة في دمشق قبل أن يتخصص في الجراحة بباريس .
استقر في باريس منصرفاً إلى مهنته كجراح وإلى الكتابة الأدبية .

أعماله

الروايات

الرجل الذي يأكل نفسه ، بيروت 1972

الشيء ، بيروت ، 1980

الحللاء ، باريس ، 1987

الشعر

صور من ردود الفعل ، دمشق ، 1988

الدراسات

موت الشعر ، بيروت ، 1978

محمد براءة

ولد محمد براءة عام 1938 بالرباط ، حصل على إجازة في الأدب العربي من جامعة القاهرة وعمل دكتوراه الحلقة الثالثة من فرنسا . ويعمل الآن ناقداً أدبياً وأستاذاً محاضراً بجامعة محمد الخامس .

انتخب رئيساً لاتحاد كتّاب المغرب ثلاث مرات من 1976 إلى 1983 .

ترجم عن الفرنسية عدة كتب من بينها : الدرجة الصفر للكتابة ، لرولان بارت والخطاب الروائي ، لميخائيل باختين .

من أعماله

الرواية

لعبة النسيان ، الرباط ، 1987

القصص

سلخ الجلد ، بيروت ، 1979

محسن جاسم الموسوي

محسن جاسم الموسوي أستاذ جامعي وناقد أدبي ، وقد تخرج من جامعة بغداد أولاً ثم من جامعة هاليفاكس بكندا ثانياً ، وهناك حصل على الدكتوراة في الأدب . ثم درس اللغة الانكليزية والنقد الأدبي في جامعة بغداد ، وكان رئيساً لقسم الاتصالات فيها . ولكن محسن جاسم الموسوي هو صحفي أصلاً . فقد ساهم في عدة صحف يومية ، وفي عدة برامج

إذاعية . وقد أصبح رئيساً لتحرير مجلة « آفاق عربية » منذ عام 1983 . كما أنه رئيس لجنة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة . يضاف إلى ذلك أنه الأمين العام لاتحاد الكتاب العراقيين ، ورئيس رابطة النقاد العراقيين أيضاً .

أعماله (مؤلفات في النقد الأدبي)

باللغة الانكليزية

شهرزاد في انكلترا : النقد الانكليزي في القرن التاسع عشر لآلف ليلة وليلة . منشورات القارات الثلاث (Three Continents Press) واشنتن ، 1981

الاتجاه التحديثي في القصة العراقية القصيرة (قيد الطبع)

الثقافة العربية في حالة انتقالية (قيد الطبع)

باللغة العربية

الموضوعات البرجوازية في الشعر ، بغداد ، 1971

الموضوع الثوري في التخيل العربي ، بغداد ، 1973

الثورة الجديدة : دراسات سياسية وثقافية ، بيروت ، 1973

الاتجاه التحديثي في القصة العراقية القصيرة ، بغداد ، 1982

الوقوف في لوحة مسحورة : ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي

الانكليزي ، بغداد ، 1982 وبيروت ، 1986

عصر الرواية ، بغداد ، 1986

الرواية العربية : الانبثاق ومرحلة الانتقال ، بغداد ، 1986

التخيل والمعاش : أدب الحرب العراقي ، بغداد ، 1986

غالي شكري

ولد غالي شكري في منوف (جمهورية مصر العربية) بتاريخ 12 - 3 -

1935 من أبوين ينتميان إلى الصعيد المصري . تلقى تعليمه الأول في

المدرسة الانكليزية ، وعمل فترة في التعليم ، ثم تفرغ نهائياً للنقد الأدبي .

حصل على دبلوم الدراسات العليا والدكتوراة من جامعة السوربون في

باريس . علّم في الجامعات اللبنانية والتونسية والفرنسية ، وأصدر ثلاثين

كتاباً .

يعمل الآن ناقدًا أدبيًا في « الأهرام » المصرية ، كما يشرف على القسم

لثقافي في مجلة « الوطن العربي » التي تصدر في باريس .

أعماله
الروايات
مواويل الليلة الكبيرة
في النقد الروائي
أزمة الجنس في القصة العربية
الملتيمي : دراسة في أدب نجيب محفوظ
ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم
غادة السمان بلا أجنحة
أدب المقاومة
العتقاء الجديدة : صراع الأجيال في الأدب المعاصر
معنى المأساة في الرواية العربية (الجزء الأول)

جورج طرابيشي
ولد جورج طرابيشي في حلب بسورية عام 1939 وحصل على إجازة
في الأدب العربي بجامعة دمشق عام 1961 .
اشترك في عدة صحف ومجلات عربية وكان رئيساً للتحرير في
« الاشتراكية » و« دراسات عربية » .
كتب أعمال الفلسفة والنقد الأدبي وترجم كثيراً من الأعمال الأدبية
والفلسفية (سارتر وبوفوار وماركس ولينين وغارودي وفرويد ، إلخ) .

أعماله
سارتر والماركسية ، 1964
الماركسية والمسألة الوطنية
الصراع الصيني - السوفيتي
استراتيجية الطبقات في الثورة
الماركسية والأيدولوجية
الشرق والغرب ، رجولة وأنوثة ، 1977
رمز المرأة في الرواية العربية ، 1981
عقدة أوديب في الرواية العربية ، 1982
امرأة ضد الأنوثة ، 1984
قاموس الفيلسوف ، 1987

ايف برجيه

ولد ايف برجيه عام 1934 في مدينة افينيون جنوبي فرنسا . حاز على شهادتي ليسانس في اللغة الانكليزية واللغة الفرنسية .
هو عضو في الهيئة العليا للاداب في فرنسا ، كما أنه عضو في لجان تحكيمية أدبية عديدة وناقدا أدبي في المجلات التالية : الفيغارو والتوفل ابسرفاتور والاكسبريس ولو بوان .

أعماله

الروايات

الجنوب ، اقتبس وعرض في التلفزيون عام 1982
مجنون أمريكا ، منشورات غراسيه ، 1986

المحاولات

بوريس باسترناك ، منشورات سيقريس ، 1959
ماذا يستطيع الأدب ؟ ، منشورات بلون ، 1965
هنود السهل ، منشورات دارغو ، 1978

مجلدات صور

أمريكا ، منشورات اقلويه باريه ، 1970
اللوربون ، منشورات شان ، 1978
قاعة عرض مجنون أمريكا ، منشورات الان بارتليمي
أورليان الجديدة ، منشورات الباسفيك

جان جاك بروشييه

ولد جان جاك بروشييه عام 1937 في مدينة ليون الفرنسية ، حاز على دبلوم دراسات عليا في الآداب الكلاسيكية . كان من المعارضين لحرب الجزائر . يعمل منذ عام 1967 كرئيس تحرير لمجلة « الماغازين ليتيرير » كما يشارك في برنامج تقديمه إذاعة « فرانس انتير » بعنوان القناع والريشة .

أعماله

المحاولات الأدبية

ماركيز ساد والسيطرة على الفريد
البحر كاموا ، فيلسوف للصوف الثاني

روجيه فايان
مغامرة السوراليين

مذكرات
طفولة في ليون أيام المارشال
الروايات
شاب حسن التربة ، 1978 ، جائزة السبعة
« اوديت جينونسو »
فيلا مارغوريت
كابوس ، 1975 ، جائزة ليفر انتير
صبيحة الهجوم

هكتور بيانشيوتي

ولد هكتور بيانشيوتي في الأرجنتين وفي عاصمة قرطبة بالتحديد ،
وذلك في عائلة من منطقة البامونت بإيطاليا . وهو يعيش في أوروبا منذ
عام 1955 ، وفي باريس بالذات منذ عام 1961 . وهو عضو في لجنة قراءة
المخطوطات بدار غاليلار ، كما أنه ناقد أدبي في جريدة « لوموند »
وقد حاز عام 1983 على الجائزة الكبرى للاشعاع في الأكاديمية
الفرنسية . وكل أعماله كتبت بالأسبانية وترجمت إلى الفرنسية ما عدا روايته
« بلا رحمة المسيح » التي كتبها بالفرنسية مباشرة .

أعماله

الروايات

الصحاري الذهبية ، منشورات دينويل ، 1967
أولئك اللواتي ترحلن في الليل ، منشورات دينويا ، 1967
هذه اللحظة التي تختصر ، منشورات دينويل ، 1972
رسالة الفصول ، منشورات غاليلار ، 1977 ، جائزة ميلديسيس
بلا رحمة المسيح ، منشورات غاليلار ، 1985 ، جائزة فيمينا

قصص قصيرة

الحب ليس محبوباً ، منشورات غاليلار ، 1983 ، جائزة أفضل
كتاب أجنبي وجائزة (Point de Mire) للراديو والتلفزيون البلجيكي .

المسرح

الآخرون ، ليلة صيف ، منشورات غاليلار ، 1970

فريدريك تريستان

ولد فريدريك تريستان عام 1931 في مدينة سدان شرقي فرنسا ،
وقد عاش لفترة طويلة في آسيا (في الصين وفيتنام وبرماني وأندونيسيا) .
وهو اليوم مشرف على سلسلة دراسات في منشورات « بالان » وعلى سلسلة
فنية لدى هاشيت .

فريدريك تريستان روائي وكاتب مقالات ، وقد حاز على الجائزة
الكبرى لجمعية أهل الأدب عام 1981 .

أعماله

الروايات

- إله اللباب ، منشورات غراسيه ، 1959
- القرود الذي يضاهي السماء ، منشورات بوجوا ، 1972
- مذكرات إنسان آخر ، منشورات بوجوا ، 1975
- الإشارة الخلزونية ، منشورات الاختلاف ، 1978
- إنسان بلا اسم ، منشورات بلان ، 1980
- بالتازار كوير ، منشورات بالان ، 1980
- الرماد والصاعقة ، منشورات بالان ، 1982
- ولادة طيف ، منشورات بالان ، 1983
- التائهون ، منشورات بالان ، 1983 ، جائزة غونكور
- ابن بابل ، منشورات بالان ، 1986
- مسرح السيلة بيرت ، منشورات بالان ، 1986

المحاولات الأدبية

- العالم بالقلوب ، منشورات هاشيت ، 1980
- الإغرامات ، منشورات بالان ، 1981
- عين ميريس ، منشورات أرتو ، 1982
- فينسيا ، منشورات شان فالون
- ميدوس ، منشورات ليتز فيف

هونغ ، منشورات بالان ، 1986
وقد ترجمت أعمال فريدريك تريستان إلى الانكليزية والألمانية
والاسبانية والعبرية والسويدية والهولندية ، إلخ . . .

ريجين ديفورج

ولدت ريجين ديفورج في مونت موربون في غربي فرنسا حيث نشأت
في مؤسسات دينية . بعد أن أشرفت على عدة مكاتب ، أسست
عام 1968 دار نشر فأصبحت أول امرأة ناشرة في فرنسا . وهي عملي وقتها
اليوم بين دار النشر وبين الكتابة الروائية .
ريجين ديفورج عضوة في لجنة تحكيم جائزة فيمينا وفي جمعية أهل
الأدب وفي « البن الكلوب » (Pen Club) وفي اللجنة الاستشارية للغة
الفرنسية .

أعمالها

الروايات

بلاش ولوسي ، 1976
الدفت المسروق ، 1978
أولاد بلاش ، 1982
101 جادة هانري مارتان ، 1983
الشیطان ما يزال يضحك حتى الآن ، 1985
حباً مجاري سالا ، 1986

ميشيل ديغي

ولد ميشيل ديغي في باريس عام 1920 . وقد حصل على شهادة التبريز في الفلسفة ثم راح يدرس كأستاذ للأدب في جامعة باريس الثامنة (فنانسان سابقاً) . وهو عضو في لجنة قراءة المخطوطات في دار غاليلار الشهيرة . يضاف إلى ذلك أنه شاعر وناشر .

وقد أسس مجلة « الشعر » التي استمرت في الصدور بين علمي 1964 و 1968 . ثم أسس قنيا بعد مجلة « شعر » (POESIE) التي يرأس تحريرها منذ عام 1977 .

أعماله

- مقاطع متفرقة من المساحة ، منشورات غاليلار ، 1950 ، جائزة فينيون
- القاتلات ، منشورات ج . ب . اوزوالد ، 1959
- قصائد من شبه الجزيرة ، منشورات غاليلار ، 1962
- عالم توماس مان ، منشورات بلون ، 1962
- شهادات ، منشورات شان فلون
- أشياء الشعر والقضية الثقافية ، منشورات هاشيت
- قنوات الطواحين ، منشورات غاليلار ، 1964
- وقيل انه ، منشورات غاليلار ، 1966
- عقود ، منشورات غاليلار ، 1966
- قصة الانتكاسات ، منشورات بروميس ، 1968
- إدوار ، منشورات غاليلار ، 1969
- تصادد (1960 - 1970) ، منشورات غاليلار ، 1973
- قبر دويلاي ، منشورات غاليلار ، 1973
- كزوس ، منشورات أوريجين ، 1974
- منوع الإقامة ، منشورات الاثير غومين ، 1975
- تضاريس ، منشورات داتوليه ، 1975
- مختصرات مبهودة ، منشورات أورانج اكسيورت المحدودة ، 1977
- متاهات ، منشورات سوي ، 1979
- مصنوع في الولايات المتحدة ، منشورات سوي ، 1979
- واحد بواحد ، منشورات غاليلار ، 1981
- آلة الزواج أو ملوفو ، منشورات غاليلار ، 1982
- الراقدون ، منشورات غاليلار ، 1985

ديديه ديكون

ولد ديديه ديكون بضواحي باريس عام 1945 . وقد ابتدأ حياته العملية كصحفي في جريدة « فرانس سوار » ثم في جريدة « الفيغارو » وفي المجلة الأسبوعية « ف . س . د » (V.S.D) .

وهو روائي وكاتب مسرحيات . كما أنه كتب سيناريوهات عديدة للمخرجين التالية أسماؤهم : مارسيل كاري وهنري فيرنوي وجان كلود بريالي ومارون بغدادي . وقد أخرج أول فيلم طويل له عام 1980 بعنوان : الليلة الأخيرة . كما أنه رئيس جمعية أهل الأدب في فرنسا .

أعماله

المسرح

لورانس

غرفة طفل هادي

المحاولات الأدبية

ثلاثة مليارات من الرحلات ، منشورات سوي ، 1975

إنه يشبه الله ، منشورات جوليوار ، 1975

كان فرحة .. أتدرس ، منشورات راسي ، 1982

الروايات

إدانة الحب ، منشورات سوي ، 1966

ولادة ، منشورات سوي ، 1967

لورانس ، منشورات سوي ، 1969 ، جائزة ماكس بارتو

اليزابيث أو الله وحده يعلم ، منشورات سوي ، 1980 ، جائزة لجان التحكيم

الأربع عام 1981

أبراهام من بروكلين ، منشورات سوي ، 1981 ، جائزة المكتبات 1982

(أعيد نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1983)

أولئك الذين سيحبون بعضهم بعضاً ، منشورات سوي ، 1973

شرطي ، منشورات سوي ، 1975 (أعيد نشرها في سلسلة بوان للرواية

عام 1987)

جون الجحيم ، منشورات سوي ، 1977 . جائزة غونكور 1977 (أعيد

نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1985)

الليلة الأخيرة ، منشورات بالان . 1978
 ليلة الصيف : منشورات بالان ، 1979
 ابن بحر الصين ، منشورات سوي ، 1981 ، جائزة دراكور (1982) أعيدها
 نشرها في سلسلة بوان للرواية عام 1982)
 الحيوانات الثلاثة ليا ب أوزوف . منشورات سوي . 1983
 يياتريس في الجحيم ، منشورات ليو كومان ، 1983
 العلواء المقدسة ذات عيني زرقاوين ، سوي ، 1984
 تشريع جثة نجمة ، منشورات سوي ، 1987
 كتب للأطفال
 عل العكس (O'contraire) منشورات لافون ، 1976
 الكتاب المقدس موضحاً برسوم الأطفال ، منشورات كللان ليغي ، 1980
 عشيرة الكلب الأزرق ، سلسلة ، منشورات هاميت ، 1983

آلان روب غريه

ولد آلان روب غريه في مدينة بريست غربي فرنسا عام 1922 . وبعد أن قام
 بدراسات في حقل الزراعة أثناء الحرب العالمية الثانية اشتغل كمهندس زراعي . وقد
 أقام في المغرب وغينيا وجزر الكنيل .
 ويبدأ من عام 1960 راجع يوزع وقته بين الرواية والسينما (فقد كتب سيناريو
 فيلم « العام القاتل في ملونباد » للمخرج آلان رينيه ، كما أخرج أفلاماً أخرى
 عديدة) .

أعماله

(معظمها منشور لدى دار مينوري إلا في حال إشارة خالفة)

الروايات

قاتل الملك ، كتبت عام 1949 ونشرت عام 1978
 المحطة ، 1953
 التلصص ، 1955

الغيرة ، 1957
 في المتاعمة ، 1959
 العام الفاتت في مارينباد ، سيناريو روائي ، 1961
 الخالدة ، سيناريو روائي ، 1963
 بيت للمواحد ، 1965
 مشروع من أجل ثورة في نيويورك ، 1970
 الانزلاق للتدريسي نحو اللغة ، سيناريو روائي ، 1974
 موقع مدينة شجيرة ، 1976
 الجميلة الأسيرة ، 1976 (مع رسوم و . مافريت) منشورات مكتبة الفنون
 ذكريات المثلث الذهبي ، 1978
 جن ، 1981
 قصص قصيرة
 لحظت خاطفة ، 1962
 مقالات
 نحو رواية جديدة ، 1963
 أشياء متفرقة
 أحلام الصبايا (صور د . هلميلتون) . منشورات روبر لافون ، 1971

جان مارك رويرتس

ولد جان مارك رويرتس عام 1954 في باريس ، وهو روائي ومستشار أدبي .
 نقلت رواياته من رواياته إلى الشاشة وشاوك في اقتباسها إلى السينما . وظهر
 الفيلمان ، الأول بعنوان « قضية غريبة » (عن رواية « قضايا غريبة ») الذي حاز على
 جائزة لوي دولوك 1981 والثاني « ليرفع إصبعه كل من يتفانى راتباً مرتفعاً » (عن
 رواية « الحيرانات الفضولية ») ، كما أنهى حديثاً اقتباس رواية « صديق فانسان » إلى
 السينما .

أعماله

- أيام السبت والأحد والأعياد ، 1972 ، جائزة فنيون
صغار يشيهون فيرلين ، 1973
بودلير واللصوص ، 1973
ما يناسب من الأمور ، 1974
الكوميديا الحقيقية ، 1975
النوم المضطرب ، 1977
أطفال الصدقة ، 1978
الحيوانات الفضولية ، 1980
فضايا غريبة ، 1979 ، جائزة رينودو
صديق فانتان ، 1982 وأعيد طبعها علمي 1983 و 1984
صورة شديدة الشبه ، 1983
خبيث ، 1985

بير جان دمي

ولد بير جان دمي عام 1937 في أنتوليم (جنوب فرنسا) . بعد أن تابع دراسات في العلوم السياسية والحقوق والفلسفة وعلم الاجتماع وبعد أن تخرج من المعهد القومي للإدارة عام 1963 عمل في السلك الدبلوماسي (هونغ كونغ ، بكين ، لندن) ثم شغل عدة مناصب في باريس . يشغل اليوم منصب مدير العلاقات الثقافية والعلمية والتقنية في وزارة الخارجية .

أعماله

- هب قصر الصيف ، 1971 ، جائزة رينودو
قطار الشرق السريع
الصيف الأخير ، 1983
قطار الشرق السريع / 2 ، 1984
كوميديا إيطالية ، 1984

مدينة خالدة ، 1987 ، الجائزة الكبرى للرواية من الأكاديمية الفرنسية
تصور في ألمانيا ، 1987

فيليب سولرس

ولد فيليب سولرس عام 1936 في بوردو (جنوبي فرنسا) ، وقد تابع دراساته العليا من أجل التهيئة للمدارس الكبرى في سانت جنيفيف التابعة لليسوعيين في فرنسا . وبعدئذ تابع دراساته في باريس . فيليب سولرس روائي وكاتب مقالات ، وقد أسس عام 1960 مجلة « كيا هو » (Tel Quel) والسلسلة الملحقة بها في دار سوي للنشر . وفي عام 1983 أسس مجلة « اللانهائي » (L'Infini) والسلسلة التابعة لها في دار غاليلار ، وما زال يشرف عليها .

أعماله

الروايات

- وحدة غريبة ، منشورات سوي وكتاب الجيب ، 1954
- البستان ، منشورات سوي ، 1961 ، جائزة ميديس
- مأساة ، منشورات سوي ، 1965
- أعداد ، منشورات سوي ، 1968
- قوانين ، منشورات سوي ، 1972
- آش (H) ، منشورات سوي ، 1973
- جنة ، منشورات سوي ، 1981
- نساء ، منشورات غاليلار ، 1983
- صورة مقامر ، منشورات غاليلار ، 1985
- جنة رقم (2) ، منشورات غاليلار ، 1986
- القلب المطلق ، منشورات غاليلار ، 1987

المقالات

- الوسيط ، منشورات سوي ، 1963
- منطق ، منشورات سوي ، 1968 (استعبدت هذه المقالات في كتاب « الكتابة والتجربة الخاصة بالتخوم » ، منشورات بوان سوي ، 1972)

حول المادية ، منشورات سوي ، 1971 و 1974
نظرية الاستثناءات ، منشورات غاليلار ، 1976

مقابلات

رؤيا في نيويورك ، منشورات غراسيه ، 1971 وديزويل ، 1973
حول فيليب سولرس
رولان بارت : فيليب سولرس كاتباً ، 1979

جورج أوليفيه شاتورينو

ولد جورج أوليفيه شاتورينو عام 1947 في باريس .
وبعد أن قام بدراسات في الأدب الإنكليزي في جامعة السوربون مارس عدة
مهن . كموظف في البنك وأستاذ وعامل وموظف في مكتبة عامة ويأتمن للحاجيات
القديمة والخ . . .

أعماله

الروايات

الجنون في زورق الإنقاذ ، منشورات غراسيه ، 1973
الرسل ، منشورات غراسيه ، 1974 ، منحتها مجلة « الأنباء الأدبية » (Les
Nouvelles Littéraires) جائزتها الكبرى
ماتيو شان ، منشورات غراسيه ، 1978
ملكة الأحلام ، منشورات غراسيه ، 1982 ، جائزة رينودو
مؤتمر علم الألباح ، منشورات غراسيه ، 1985
الدرج السري ، منشورات غراسيه ، 1986

قصص قصيرة

ناقلة الفحم الجميلة ، منشورات غراسيه ، 1976
الروضة ، منشورات بالان ، 1978
البطل المجروح في النراع ، منشورات غراسيه ، 1987

ادموند شارلرو

عاشت ادموند شارلرو طفولة متجولة بين براغ وروما بسبب انتقالها إلى اسرة ديبلوماسية . وعندما اندلعت الحرب العالمية الثانية كانت تعيش في مارسيليا وتحضر شهادة التمريض . وقد عينت في قسم الإسعاف بقطاع فردان لكي تقدم مساهمتها في الحرب كمرضة . ولكنها سرعان ما عادت إلى مارسيليا بعد الهزيمة الكبرى للجيش الفرنسي .

ثم قدمت لكي تستقر في باريس بعد الحرب ، وراحت تعمل كصحفية في المجلة النسائية « Elle » (هي) ثم أصبحت رئيسة تحرير الطبعة الفرنسية لمجلة « فوغ » (Vogue) الأمريكية بين عامي 1950 و 1966 .

أعمالها (في منشورات هراسيه)

مسلة لرجل هجين ، دون جوان للنمسا
نسيان باليرم ، 1966 ، جائزة غونكور
هي ، اندرين ، 1971
الشاذة أو مساري الشانيل ، 1974
طفولة صقلية (حسب رواية فولكو دي فيردورا) 1981

شاتال شواف

ولدت شاتال شواف في نولون ، إحدى ضواحي باريس ، عام 1943 .
أمضت طفولتها وشبابها في باريس . بدأت الكتابة في السادسة من عمرها وهي تنفرغ اليوم للكتابة الأدبية . سافرت إلى العديد من البلدان ولا سيما أوروبا والبلدان العربية وأمريكا الشمالية .

أعمالها

رافدة المنبح ، حلم اليقظة ، 1974
القلب التابوت (Cercoeur) ، 1975
اللحم الدافئ ، 1976
قمح البذار ، 1976

الشمس والأرض ، 1977
امغر ، 1978
أمومة ، 1979
الأرض الباقية ، 1980
شفقيات ، 1981
مساحات الرعد ، 1982
الوادي القرمزي ، 1984
الوتنا ، رواية ساحرة ، 1985
داخل الساعات ، 1987

جياك ألان ليجيه

ولد جياك ألان ليجيه عام 1947 في ساناري في محافظة الفلور بفرنسا . ويعد أن نال شهادة الماجستير في مجال الفلسفة الجمالية حصل على شهادة السبيليات والدلالة من المدرسة التطبيقية للدراسات العليا في باريس . ثم قام بدراسات موسيقية أيضاً . وهو الآن يكرس نفسه للرواية والموسيقى والمسرح . هذا وقد تم إخراج روايته « مونسينور » و « حبي الأول » سينمائياً .

أعماله

الروايات

بينغ (Being) (الموقع باسم ميلموث) . منشورات بوجوا ، 1969
الأزرق الأزرق (الموقع باسم داتيل هدايات) ، 1971
كتاب الموت - الأحياء (الموقع باسم هدايات) ، 1972
حبي الأول ، منشورات غراسيه ، 1973
سيلفا أوسكورا ، منشورات فلاماريون ، 1974
سهاء شديدة الحشاشة ، منشورات غراسيه ، 1975 ، جائزة الشرف
مونسينور ، منشورات لافون ، 1976
كابرينثيو ، منشورات لافون ، 1978
ساعة النمر ، منشورات لافون ، 1979

مونسينيور رقم (2) ، منشورات لافون ، 1981
شارغ المحيط ، منشورات فلاماريون ، 1982
الحبائك المسألة ، منشورات فلاماريون ، 1984
فاتدرفيغ ، منشورات غاليلار ، 1986

المسرح

هوب ! هاملت ! ، 1973

كتاب للأطفال

ها . . . حديقة الحيوان ! (Zoo.nhl) . منشورات ج . ب . دولارج .

1978

أندريه ميكيل

ولد أندريه ميكيل عام 1929 في ماز (فرنسا) .
تخرج من دار المعلمين العليا ونال شهادة أستاذية في النحو . ومنذ عام 1964
درس الأدب العربي في جامعة السوربون ثم عين أستاذاً في الكوليج دو فرانس ، شاغلاً
بين 1984 و 1987 منصب المدير العام للمكتبة الوطنية .
يشرف حالياً على سلسلة « الأعمال الكلاسيكية العربية » في منشورات سندباد
وعلى السلسلة الشرقية في منشورات المطبعة الوطنية . كما أنه أيضاً عضو في العديد من
الجمعيات التي تهتم بالعالم العربي . نشر العديد من الروايات والدراسات حول تاريخ
وحضارة العالم العربي .

أعماله الروائية

وجبة المساء . 1966

الابن المنقطع ، 1971 ، ترجمت إلى الهولندية والألمانية

اللافاني ، 1975

تعيش سوراميا ، 1979

ليل ، صوابي ، 1984 ، ترجمت إلى الألمانية

أسامة ، أمير سوري في مواجهة الصليبيين ، 1986

ألبير ميمى

ولد ألبير ميمى في تونس . تابع دراسته الجامعية في جامعة الجزائر العاصمة . عاد إلى فرنسا بعد حرب الجزائر حيث حاز على شهادة في الفلسفة . عمل كباحث وأستاذ جامعي .

حاز ألبير ميمى على عدة جوائز عن نتاجه الأدبي الذي نشر في ما يقارب العشرين بلداً . فهو حائز على جائزة قرطاج (تونس) وجائزة فينيون (باريس) وجائزة سمبا للأدب (روما) .
هو عضو في أكاديمية ما وراء البحار للعلوم ونائب رئيس الاتحاد الدولي للكاتب الناطقين بالفرنسية .

أعماله

نصوص

مثال من الملح مع مقدمة ألبير كلمو ، طبعة أولى 1953 ، طبعة ثانية 1963
« أخاه » ، 1955
العقرب ، 1969 .
الصحراء ، 1977
الكتابة الملونة ، 1986

محاورات

« حوار » ، مع روبر داليس
الأرض الداخلية ، محاورات مع فيكتور مالكا

محاولات أدبية ووصف

وصف المستعمر ووصف للمستعمر ، مقنعة بقلم جان بول سارتر ، 1957
وصف اليهودي ، 1968
تحرير اليهودي ، 1966
الإنسان المقهور (للمستعمر ، الأسود ، اليهودي ، المرأة ، الخادم ،
العنصرية) ، 1968
التبعية ، 1979
العنصرية ، 1982
ما اعتقد ، 1985

شعر

أبواق السماء

أعمال أخرى

مختارات من أدب المغرب العربي

كتاب المغرب العربي المعبرين بالفرنسية (المجلد الأول) ، 1964

كتاب المغرب العربي المعبرين بالفرنسية (المجلد الثاني) ، 1979

الفرنسيون والعنصرية ، 1965

اليهود والعرب ، 1974

كتاب المغرب العربي الناطقين بالفرنسية

كما كتب قصصاً وقصائد في مجلات عديدة إلى جانب دراسات قصيرة عديدة حول

مهنة الكاتب والمشاكل الثقافية والعنصرية والتحرر من الاستعمار .

فيليب بوايه

ولد فيليب بوايه في باريس ويعمل الآن مدرساً للأدب . كما عمل ناقداً أدبياً في

عدة جرائد فرنسية يومية وأسبوعية .

أعماله

الروايات

شعائر ، 1969

عدم وجود وجه ، 1982

الحزة والأحشاء ، 1977

ماريان كارميل ، 1983

الدراسات

المبعد (ة) ، 1973

الرومانسية الألمانية ، 1985

شقة الجدار الأصفر الصغير (عن بروس) . 1987

ميشيل شاويو

ولد ميشيل شاويو عام 1933 ويعمل أستاذ آداب في باريس .

أعماله

جورنالامور ، 1968

كلية فازرمان ، 1970

الشمور الجغرافي ، 1976

خادم لدى مونتيني ، 1982

باسكال كينيار

ولد باسكال كينيار في عام 1948 في فيرنوي سور أفر في فرنسا .

يحمل إجازة في الفلسفة ويعمل في إذاعة فرنسا الثقافية وقارنًا لدى منشورات غاليليا .

أعماله

عصر اللعنة ، (دراسة عن ساخر مازوك)

كلمة الدليلة ، (دراسة عن موريس سيف)

ميشيل ديغي

الصدى

القاريء ، 1976

كاروس ، 1980

لويحات ابرونيتا افيتيا البقسية ، 1984

صالون الفورقمير ، 1986

هذا الكتاب

في تقديمه لهذا الكتاب، قال ادغار بيرزاتي: «ولا يسع أحداً غير التخيل أن يقول الحياة اليومية بأفراحها وأتراحها، بأشخاصها وحياتهم؛ ذلك أنه يركب، فيما وراء المغامرة والدراما، أو يعيد تركيب البيئات المادية والنفسية والثقافية التي تحيا فيها هذه أو تلك، أو تكتسب كل منهما بها دلالتها.»

ولأن الرواية كذلك، كان اللقاء التاريخي الأول بين الروائيين العرب والفرنسيين، وعالج أولاء بأبحاثهم ومناقشاتهم - مما ضمّ هذا الكتاب - جملة من القضايا الهامة، منها:

* مكانة الكاتب - والروائي خاصة - في حضارته، ورؤيته لذاته في الفضاء الاجتماعي، ودور المؤسسات الأدبية والسلطة الإعلامية.

* وظيفة الأدب والرواية اليوم، وعلاقة الكاتب بلغته، والقيم الكبرى لكل من الحضارتين العربية والغربية في الأدب، ومدى كونه دعامة للهوية القومية.

* الذاتية والفردانية في الرواية، وتطورها منذ القرن التاسع عشر، ومدى امتلاكها لخصوصية النقد الأدبي، وصلته بالحياة الأدبية.

* مشكلات الترجمة والنشر في الاتجاهين.

هل كان ذلك من سنين، أم أنه سيكون أيضاً مناط البحث، بعد سنين، ما دامت تلك القضايا مطروحة دوماً، تتجذر بأسئلة، وتنشد أجوبة - مما ضمّ هذا الكتاب - وأسئلة وأجوبة جديدة وحارة دوماً؟